



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

**EL ROSTRO QUE NIEGA Y LA MÁSCARA QUE AFIRMA:  
TRAYECTORIA, RECONOCIMIENTO Y MASCARADA EN ERVING GOFFMAN,  
CLAUDE CAHUN Y CINDY SHERMAN**

Alumna: Mariana Senín Santiago

Tutora: Dra. Nuria Peist Rojzman



**Trabajo de Fin de Máster**

Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte

Universitat de Barcelona

Septiembre de 2020

Fotografía de portada: Gillian Wearing, *Me as Cahun Holding a Mask of My Face*, 2012.

Fuente: National Portrait Gallery (Londres).

## ÍNDICE

|   |     |
|---|-----|
| Introducción.....   | 4   |
| 1. Hipótesis y objetivos .....  | 4   |
| 2. Estado de la cuestión .....  | 5   |
| 3. Marco teórico.....   | 8   |
| 4. Diseño metodológico.....   | 11  |
| 1. La persona, el personaje y el disfraz: un recorrido por la noción de máscara en las trayectorias de Erving Goffman, Claude Cahun y Cindy Sherman.....              | 13  |
| 1.1. Erving Goffman, el descubridor de lo infinitamente pequeño .....   | 14  |
| 1.2. Claude Cahun, madre precursora de la identidad múltiple.....   | 27  |
| 1.3. Cindy Sherman, el mito tras la máscara .....   | 46  |
| 2. La máscara del mito: reconocimiento y construcción del personaje en el ámbito intelectual y artístico a través de Erving Goffman, Claude Cahun y Cindy Sherman ... | 69  |
| 2.1. Análisis comparativo de la influencia de los capitales en las trayectorias de los autores.....   | 70  |
| 2.2. El descubridor, la madre precursora y el paradigma: procesos de reconocimiento y construcción de los personajes .....  | 78  |
| 2.3. Originalidad y mascarada: el papel de la máscara como mito en la consagración de los autores .....   | 86  |
| Conclusiones.....   | 99  |
| Bibliografía.....   | 108 |

## **Introducción**

En el griego clásico, el término *prosopon* (πρόσωπον: pros-, “delante de”; -opos, “cara”) significaba literalmente “aquello que está delante de la mirada del otro”, y se utilizaba tanto para designar a la máscara como a quien la portaba. No existía pues una manera de diferenciar lingüística ni iconográficamente el rostro de la careta, siendo las máscaras que se empleaban en el teatro o en el rito las encargadas de sustituir a la propia identidad de aquel que se escondía tras ellas. Así, la máscara no tenía como función ocultar o disimular, sino expresar, representar e identificar. Al igual que sucedía en la antigüedad grecolatina, Erving Goffman, Claude Cahun y Cindy Sherman encarnan tres aproximaciones a la relación entre persona y personaje desde dos ámbitos diferenciados, el intelectual y el artístico, que dialogarán mano a mano en el presente estudio.

La inclinación por este tema parte de la voluntad de reunir las teorías acerca de la construcción de la identidad del individuo, objeto de investigaciones previas, con la sociología del arte y los estudios de reconocimiento de artistas, un ámbito descubierto a lo largo del máster que ahora finalizo. Así, si bien este trabajo parte, en un principio, del interés por realizar un estudio comparativo de los planteamientos de los autores en torno a la máscara, la inclusión de Goffman como marco teórico hace que la investigación evolucione al terreno sociológico y que el autor participe de él también como objeto de estudio. De este modo, he decidido hacer dialogar sus propuestas intelectuales y artísticas con sus trayectorias a fin de determinar las posibles influencias que éstas hayan podido tener en la configuración de su reconocimiento.

Finalmente, es mi voluntad manifestar mi agradecimiento a la doctora Nuria Peist por sus observaciones, rigurosidad y paciencia, y por funcionar no solo como tutora de este trabajo, sino también como referencia intelectual fundamental para el mismo.

### **1. Hipótesis y objetivos**

En el estudio de la máscara como identidad, las figuras de Erving Goffman, Claude Cahun y Cindy Sherman son consideradas referentes incuestionables de sus respectivos ámbitos, a saber, la microsociología de la interacción y la fotografía de principios y finales del

siglo XX respectivamente. La hipótesis de partida de este estudio es que se pueden abordar sus trayectorias, no con el objetivo de enfrentar sus planteamientos en torno a esta noción, sino a fin de encontrar las similitudes y diferencias que se presentan en la construcción de su consideración como figuras de referencia en esta temática. De este modo, el sociólogo y las artistas dialogarán al mismo nivel para determinar la posible influencia que puede tener el concepto de máscara, entendida como construcción de la identidad de la persona en sociedad, en sus trayectorias y reconocimiento.

Para ello, se realizará un repaso por el recorrido vital y profesional de los autores, atendiendo a la manera en la que construyen sus carreras, así como a la presencia y evolución de la noción de mascarada a lo largo –y en relación a– las mismas. Así, partiendo del análisis de los diferentes contextos de los que se nutren para la configuración de sus trayectorias, se indagará en las circunstancias económicas, sociales y culturales que participan de la reputación de los autores en los campos intelectual y artístico. Asimismo, se definirán las etapas del reconocimiento de cada uno de ellos, atendiendo a las diferentes particularidades, agentes, procesos e indicadores de éxito involucrados en su consagración. De este modo, se comprobará si es posible equiparar, por una parte, los recorridos del sociólogo y las artistas y, por otra, a las artistas entre sí, ya que, a pesar de que ambas utilizan el medio fotográfico para su obra, desarrollan sus producciones en momentos y contextos históricos diferenciados.

Por último, y teniendo en cuenta todo lo anterior, se planteará de qué manera interviene la noción de máscara en la construcción del personaje que, como resultado de una estrategia más o menos consciente por parte de los autores, se configura en torno a sus trayectorias y a su imagen como referentes.

## **2. Estado de la cuestión**

Si bien la bibliografía dedicada a los autores de manera individual es extensa, no se han encontrado investigaciones que analicen sus trayectorias de manera conjunta, ya sea desde la comparación de la representación fotográfica de Sherman y Cahun con los presupuestos teóricos de Goffman, o bien desde el estudio comparativo del reconocimiento de los autores. Sin embargo, es posible realizar un recorrido por la manera

de aproximarse a cada una de sus figuras con el fin de observar de qué manera sociólogo y artistas han sido estudiados hasta el momento.

El estudio académico de Claude Cahun comienza de la mano de la reivindicación de trayectorias olvidadas de múltiples mujeres artistas que participan del movimiento surrealista, un proceso vinculado a la irrupción de la teoría feminista en la historia del arte a partir de la década de 1970. No obstante, como se analizará con posterioridad, el reconocimiento de Cahun no sigue la misma línea que el de otras compañeras surrealistas, de modo que no es hasta la década de 1990 cuando su figura es recuperada, primero por Nanda Van der Berg con su artículo “Claude Cahun. La révolution individuelle d’une surrealista méconnue” (1990) y después por François Leperlier y su monografía *Claude Cahun. L’ecart et la métamorphose* (1992), a la que siguen *Cahun. Photographe* (1995) y *Claude Cahun. Ecrits* (2002).

Tras la publicación de las obras de Leperlier, convertidas en biografía esencial para el estudio de la artista, la figura de Cahun comienza a ser incluida en las investigaciones sobre mujeres surrealistas, además de multiplicarse los estudios que le otorgan un papel protagonista al margen de esta corriente. El cambio se hace representativo si comparamos *Women Artists and the Surrealist Movement*, un referente actual que Whitney Chadwick escribe en 1985 y en el que no incluye a Cahun, y *Mirror Images: Women, Surrealism and Self-representation*, publicado por la propia Chadwick en 1998, y del que la artista no solo forma parte, sino que también figura como portada del volumen.

A partir de este momento, las investigaciones de la autora exceden el marco del surrealismo para acercarse a su producción, y en particular a su obra fotográfica, desde la reivindicación feminista y de género, que la alza como referente y representante de sus presupuestos a principios del siglo XX. Así, destacamos su presencia en obras como *Seeing Through the Seventies. Essays on Feminism and Art* (2002) de Laura Cottigham o, en España, la monografía *Claude Cahun* dirigida por Vicente Aliaga en 2001. Asimismo, tratándose de una artista multidisciplinar, advertimos que el interés por su obra se centra en el análisis de su producción fotográfica, si bien en los últimos años se empiezan a publicar estudios que indagan en sus escritos. En este sentido, es representativa la última obra que le dedica Leperlier, *Claude Cahun. Ecrits* (2002) en la que reivindica su faceta literaria, a la que la autora dedica la mayor parte de su trayectoria en vida.

Por su parte, desde sus *Untitled Film Stills*, la obra de Sherman cuenta con una gran recepción crítica de nombres representativos que vinculan sus fotografías a corrientes diversas como el posmodernismo, el feminismo, el posestructuralismo o la teoría psicoanalítica en torno a la construcción de la mirada masculina y los medios de masas. Entre las obras dedicadas a la autora, destacan monografías de su obra como *Cindy Sherman*, editada por el MoMA en 2003, con artículos de Eva Respini y Johanna Burton. Con todo, el recorrido por la literatura crítica de Sherman parte del artículo “Pictures” escrito por Douglas Crimp en 1979 para la revista *October* sobre la exposición homónima celebrada en Artists Space en 1977. Aunque Sherman no participa de la muestra, Crimp incorpora un análisis de una de las *Untitled Film Stills* como parte de su definición del posmodernismo, considerando en encarnan algunos de los principios básicos de la corriente. De este modo, Crimp sienta un precedente para autores como Craig Owens, Thomas Lawson o Rosalind Krauss, que durante los siguientes años estudian la producción de la autora desde su relación con la posmodernidad y su relación con el Grupo Pictures. En este sentido, destaca el artículo “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”. Por su parte, autoras como Laura Mulvey o Judith Williamson destacan la vinculación de las fotografías de la autora con el feminismo en obras como *Images of a “Woman”* (Williamson, 1983), en la que la autora considera la feminidad como constructo que parte de la imagen de la fotografía y cine, idea de la que considera exponente a Sherman. Asimismo, su obra es comparada con la de otras mujeres artistas, Cahun entre ellas, que abordan cuestiones de identidad y género, como atestigua *Inverted Odysseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman* editada por Shelley Rice en 1999.

Por otro lado, la bibliografía que analiza la trayectoria y obra de Goffman es también prolífica, apareciendo tanto en grandes estudios generales, como en monografías dedicadas a las aportaciones particulares del autor. Así, el autor es incluido en múltiples manuales generales de sociología, que lo toman en consideración como una de las figuras relevantes de la disciplina en el siglo XX, a saber: *The Body and Society: Explorations in Social Theory* (1984) de Bryan Turner, *Sociologías de la vida cotidiana* (2000) de Mauro Wolf o *Contemporary Sociological Theory* (1993) de Georges Ritzer, entre otros. En ellas, suele aparecer relacionado con el interaccionismo simbólico y autores como George H. Mead, Herbert Blumer o George Simmel, destacándose sus estudios sobre la interacción, y la construcción del personaje en sociedad.

Asimismo, entre las diversas monografías dedicadas a su obra y aportaciones particulares destacamos estudios como *Erving Goffman and Modern Sociology* (1992) de Philip Manning, *The View from Goffman* (1980) de Jason Ditton o *Erving Goffman: Exploring the Interaction Order* (1988) de Drew y Wootton. Entre ellas, destaca *Erving Goffman. Les moments et leurs hommes* (1988) de Yves Winkin por proponer un recorrido que trasciende la trayectoria del autor para indagar en el diálogo establecido entre su vida y obra.

Además, si bien las teorías del autor no han sido vinculadas con la obra de las artistas, sí se han puesto en relación con la noción de performatividad de la teoría queer y de género, con la que ellas suelen ser comparadas. En este sentido, Fernando Franco Peplo desarrolla esta cuestión en “El concepto de performance según Erving Goffman y Judith Butler” (2014), así como Roberta Garner en “Towards a Philosophy of Containment: Reading Goffman in the 21st Century” (2011).

Finalmente, el presente trabajo tiene en cuenta la literatura crítica desarrollada en torno a la obra de los autores, que hasta el momento no han sido relacionados, para partir desde un nuevo recorrido en el que sus trayectorias, unidas por el estudio de la máscara desde sus diferentes ámbitos, se aborden de manera conjunta. Asimismo, proponemos que esta investigación abra una vía sin explorar en el modo de acercarse a sus propuestas, considerando el análisis de sus procesos de reconocimiento, así como la influencia que puede tener la noción de mascarada, protagonista de sus obras, en la construcción del personaje que encarna cada uno de ellos.

### **3. Marco teórico**

La presente investigación se nutre de tres principales propuestas teóricas: la teoría de los capitales definida por Pierre Bourdieu, los estudios de las trayectorias y procesos de reconocimiento de artistas modernos propuesta por Nuria Peist y el análisis de la construcción de la identidad de Erving Goffman. De este modo, para dar respuesta a los objetivos planteados en este trabajo, se parte de un marco teórico fundamentalmente sociológico que bebe tanto del constructivismo estructuralista, como de la sociología del



arte y de los presupuestos teóricos acerca de la configuración de la imagen del individuo planteada desde la microsociología de la interacción.

En primer lugar, se tendrá en cuenta el concepto de capital de Bourdieu, que el autor define de la mano de los campos sociales, concebidos como “espacios de juego históricamente contruidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias.”<sup>1</sup> Según él, cada campo se define teniendo en cuenta sus intereses particulares, así como los agentes e instituciones que lo componen y que definen su estructura a partir de las relaciones de fuerza y lucha establecidas con el objetivo de conservarla o transformarla. Así, aquellos que monopolizan el capital específico dentro de un campo, suelen inclinarse hacia estrategias de conservación de la estructura, mientras que los que disponen de un capital menor, con frecuencia tienden a la subversión de la misma. Por tanto, el campo social se somete a una constante definición y redefinición, atendiendo a las relaciones establecidas entre los agentes e instituciones que participan de la conformación de su estructura, en un proceso que afecta asimismo a las relaciones con el resto de campos.<sup>2</sup>

De este modo, Bourdieu presenta el capital como el principio fundamental de un campo social, así como el objeto por el que se producen las relaciones de fuerza y lucha que determinan la estructura del mismo. Con esto, el autor recupera la noción marxista del capital y su acumulación, pero trascendiéndola en su idea de considerarlo aplicable al análisis de cualquier campo social. Asimismo, suma al económico las nociones de capital cultural, social y simbólico que, en su interrelación, determinan la posición social que, en potencia, puede ocupar el individuo en sociedad. Así, para este estudio resultará especialmente relevante su noción de capital cultural, ligado al ámbito del conocimiento, la ciencia o el arte; y de capital social, vinculada a la red de relaciones duraderas que el individuo establece a lo largo de su trayectoria. Además, el autor diferencia entre el capital cultural institucionalizado, relacionado con instancias sociales de legitimación, y el incorporado, que a su vez se divide en conocimientos, valores o ideas –*habitus*–, y bienes culturales objetivados tales como cuadros, objetos o libros. Así, como señala Gutiérrez, los capitales constituyen una serie de recursos y medios para la lucha de los

---

<sup>1</sup> BOURDIEU, Pierre, “El interés del sociólogo” citado en GUTIÉRREZ, Alicia, *Las prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu*, Córdoba: Ferreyra Editor, 2005 (1994), p. 31.

<sup>2</sup> BOURDIEU, Pierre, “Algunas propiedades de los campos” en *Sociología y cultura*, México: Grijalbo, 1990, pp. 135-141.

agentes por la definición de la estructura, de modo que su acumulación habla de las posibilidades de obtener representatividad o beneficio en un campo determinado.<sup>3</sup>

Por otra parte, se tomará como referencia la obra *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento* (2012) de Nuria Peist, en la que la autora analiza de manera pormenorizada la trayectoria de artistas que desarrollan sus obras en diferentes momentos del siglo XX atendiendo a las etapas, mecanismos, estructuras y agentes legitimadores que intervienen en sus reconocimientos. Revisando las teorías de autores como Alan Bowness o Nathalie Heinich, Peist propone un nuevo esquema de reconocimiento basado en la existencia de dos momentos diferenciados observables en los recorridos de los autores a analizar. El primer momento lo define como un período de consagraciones cruzadas en el que artistas, críticos, marchantes y coleccionistas actúan conjuntamente con el objetivo de alcanzar el reconocimiento mutuo. Concebido por la autora como núcleo, contiene en sí mismo los cuatro círculos de Bowness –pares, crítica, mercado y público–, teniendo como objetivo no solo la consagración de los artistas, sino también la del propio sistema en el que se enmarcan. Por su parte, el segundo momento es de la consolidación del artista, que va de la mano de la visibilidad que obtiene a partir de retrospectivas en instituciones representativas, monografías y mercado. Este período tiene un mayor grado de capacidad legitimadora con respecto al primero si bien, como señala Peist: “Sin el primer reconocimiento no existiría el segundo, y, sin el segundo, no habría posteridad.”<sup>4</sup>

Por último, este estudio toma como punto de partida el enfoque microsociológico a la hora de concebir la noción de identidad como mascarada, atendiendo al análisis interpretativo de los aspectos que involucran a esta construcción en el momento de la interacción. Así, se tomará como referencia la idea de identidad del individuo como mascarada presentada por Goffman, considerado referente en la disciplina y fundador del enfoque dramático de la relación social y la construcción del sí mismo. Una de las principales aportaciones del autor es la utilización de la metáfora teatral presentada en obras como *The Presentation of Self in Everyday Life* (1969). En ella, el individuo se muestra como un actor que presenta diferentes máscaras según los requerimientos de la situación social en la que se vea involucrado, ofreciendo lo que su público espera de él

---

<sup>3</sup> GUTIÉRREZ, Alicia, *Las prácticas sociales...*, Op. Cit., pp. 34-42.

<sup>4</sup> PEIST, Nuria, “El proceso de consagración en el arte moderno: trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento” en *Materia*, nº5, 2005, p. 43.

para evitar la disrupción y, con ella, el fracaso de la interacción. Así, para el sociólogo, la identidad del individuo se negocia y conforma en su contacto con los demás, mientras que la sociedad se produce y reproduce a partir de esta conformación individual.<sup>5</sup> De este modo, Goffman funciona en el presente estudio como marco teórico al tiempo que objeto de estudio, utilizándose su concepto de mascarada para el análisis de la construcción de su propia imagen como referente, así como la de las autoras.

#### **4. Diseño metodológico**

Para el desarrollo de este estudio se han seleccionado las figuras de Goffman, Cahun y Sherman debido a su consideración como referencias fundamentales en la investigación intelectual y fotográfica de la identidad como mascarada a lo largo del siglo XX. Además, se establecerá una comparativa entre la trayectoria de Goffman, que aborda esta cuestión desde la sociología, y las de Cahun y Sherman, cuyas propuestas fotográficas se desarrollan a principios y finales del siglo XX respectivamente. Así, los criterios para la selección de los autores atienden, en primer lugar, a su reputación como paradigmas del tema seleccionado y, en segundo lugar, al hecho de que se Cahun y Sherman desarrollen su propuesta fotográfica en dos momentos históricos diferenciados, permitiendo analizar las diferencias de los procesos de reconocimiento entre uno y otro a través de sus casos particulares.

En cuanto a las fuentes empleadas, se utilizarán de estudios monográficos, catálogos y artículos de investigación que analicen de manera pormenorizada la vida y obra de los autores, con el fin de recopilar información sobre sus trayectorias e indagar en la manera en la que se presenta y evoluciona la noción de máscara en cada una de ellas. Entre estas investigaciones, destacan las aportaciones anteriormente señaladas de Cristina Ballestín sobre Cahun, Eva Respini y Henry Bond sobre Sherman e Yves Winkin sobre Goffman, ya que todos ellos indagan no solo en sus obras, sino también en la relación que éstas puedan tener con sus trayectorias vitales. Una vez recopilada y definida esta información, se utilizará la teoría de los procesos de reconocimiento de Peist, contrastándola con los casos estudiados. Definidas las etapas de consagración de los autores, se analizará la

---

<sup>5</sup> GOFFMAN, Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires: Amorrutu, pp. 15-31.

imagen o mito construido en torno a cada uno de ellos para determinar su relación con sus respectivas investigaciones personales, intelectuales y artísticas en torno a la noción de máscara.

De este modo, el trabajo se dividirá en dos bloques principales, ya que consideramos que para indagar en la importancia de la máscara en el reconocimiento de los autores es preciso determinar la manera en la que se presenta esta noción a lo largo de sus trayectorias. Así, en un primer bloque se hará un repaso por las trayectorias del sociólogo y las artistas, atendiendo a las características que podrían condicionar su reconocimiento, así como a la presencia y evolución que tiene la máscara en ellas. Presentados sus respectivos recorridos, se realizará el análisis comparativo de los factores que influyen en su consagración, así como de la influencia que tiene la máscara en su consideración como referentes.

## **1. La persona, el personaje y el disfraz: un recorrido por la noción de máscara en las trayectorias de Erving Goffman, Claude Cahun y Cindy Sherman**

En “La ilusión biográfica”, Pierre Bourdieu señala la problemática de abordar una trayectoria como un relato coherente de acontecimientos sucesivos ligados a un sujeto de identidad única e inmutable. Para él, construir la historia de una vida es someterse a una ilusión retórica, puesto que la realidad es discontinua, imprevista y aleatoria:

Tratar de comprender una vida como una serie única y suficiente en sí de acontecimientos sucesivos sin más vínculo que la asociación a un ‘sujeto’ cuya constancia no es sin duda más que la de un nombre propio, es más o menos igual de absurdo que tratar de dar razón de un trayecto en el metro sin tener en cuenta la estructura de la red, es decir, la matriz de las relaciones objetivas entre las diferentes estaciones.<sup>6</sup>

Así, el autor comprende la trayectoria vital del individuo como una suerte de envejecimiento social que, aunque lo acompaña, es independiente a su envejecimiento biológico, y que solo debe ser analizada tras haber reconstruido y comprendido la superficie social del agente implicado, esto es, los diferentes estados, campos y relaciones que definen aquello que tradicionalmente se concibe como la biografía del sujeto.<sup>7</sup>

Partiendo de la tesis de Bourdieu, a lo largo de este apartado se presentará un recorrido por las trayectorias del sociólogo Erving Goffman y las artistas Claude Cahun y Cindy Sherman, consideradas todas ellas figuras de referencia en el estudio de la identidad como máscara que el individuo presenta en sociedad. Así, se atenderá a la manera en que sus circunstancias particulares dialogan con sus respectivas superficies sociales para determinar tanto el desarrollo de sus producciones, como el estatus que alcanzan en sus respectivos ámbitos. Lejos de establecer un relato al uso por la vida y obra de los autores, se presentará una reconstrucción de sus respectivos campos, analizando los diferentes contextos, relaciones y agentes que intervienen en su consideración como referentes de los mismos. Además, se estudiará de qué manera se presenta y evoluciona la noción de máscara en cada uno de los casos estudiados, hasta alzarse como protagonista tanto de sus obras, como de su reconocimiento. De este modo, los recorridos que se presentarán a continuación sentarán las bases para el posterior análisis comparativo de unas trayectorias

---

<sup>6</sup> BOURDIEU, Pierre, “La ilusión biográfica” en *Historia y fuente oral*, 1989 (1986), pp. 82.

<sup>7</sup> *Ibíd.*, pp. 82-83.

que, si bien se asocian a nombres propios, distan de representar la noción única y estable del sujeto criticada por Bourdieu, haciendo de la multiplicidad y la mascarada su seña de identidad.

### 1.1. Erving Goffman, el descubridor de lo infinitamente pequeño

En 1982, tras la muerte de Erving Goffman, Pierre Bourdieu escribe un artículo para *Le Monde* en cual define las aportaciones del autor de la siguiente manera:

Goffman aura été celui qui a fait découvrir à la sociologie l'infiniment petit: cela même que les théoriciens sans objets et les observateurs sans concepts ne savaient pas apercevoir et qui restait ignoré, parce que trop évident, comme tout ce qui va de soi.<sup>8</sup>

Por su parte, en su estudio sobre *The Presentation of Self in Everyday Life*, el sociólogo francés Luc Boltanski afirma lo siguiente:

Para comprender la intuición en que se basa la obra de Goffman, y que ordena su particular entendimiento del orden social, según la cual las relaciones entre individuos (del mismo modo que las relaciones entre Estados) son siempre relaciones de fuerza basadas en el simulacro, seguramente tendríamos que poder remontarnos, en la génesis de la obra, allende el instante, relativamente arbitrario, en que ésta se objetiva en lo escrito, y aun allende el tiempo en que, mediante el aprendizaje racional del oficio, su autor adquiere el hábito científico, para llegar a las experiencias sociales anteriores que son constitutivas del hábito de clase. En efecto, el hábito científico no goza nunca de una independencia total del hábito de clase que le preexiste y en el cual se fundamenta, de suerte que la obra científica, como la obra literaria, encierra siempre el rastro de la trayectoria social de su productor.<sup>9</sup>

Teniendo en cuenta las palabras de Boltanski, en este apartado se realizará un recorrido por las características personales, sociales, culturales y económicas del autor con el objetivo de presentar las obras y conceptos que han hecho de Goffman una referencia fundamental en el estudio de ese infinitamente pequeño del que habla Bourdieu, esto es,

---

<sup>8</sup> BOURDIEU, Pierre, “Le découvreur de l’infiniment petit” en *Le Monde Archives*, 1982. Recuperado de : [https://www.lemonde.fr/archives/article/1982/12/04/le-decouvreur-de-l-infiniment-petit\\_2906217\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1982/12/04/le-decouvreur-de-l-infiniment-petit_2906217_1819218.html) Última consulta: 06/02/2020.

<sup>9</sup> BOLTANSKI, Luc, “Ervin Goffman et le temps du soupçon” citado en: WINKIN, Yves, *Los momentos y sus hombres*, Barcelona: Paidós, 1991 (1988), p. 14.

de las múltiples máscaras que el individuo negocia y construye en su contacto con la sociedad.

Erving Goffman nace en 1922 en Mannville (Alberta, Canadá) en el seno de una familia emigrada de Ucrania. El autor pasa su infancia y parte de su adolescencia en Dauphin, una pequeña ciudad al norte de Winnipeg que destaca por su alto índice de inmigración ucraniana. Sus padres, Max y Ann, son mercaderes judíos, por lo que la familia Goffman experimenta una situación contradictoria en cuanto a la relación con los habitantes de la ciudad: por una parte, integrados en cuanto ofrecen un servicio básico para la población y, por otra, rechazados debido a la hostilidad patente hacia la comunidad judía en este entorno.<sup>10</sup> Quizás por ello, en 1936 Erving es trasladado a Winnipeg para estudiar en la Saint John's Technical High School, un centro en el que, en 1929, más de la mitad de los escolares eran judíos.<sup>11</sup> Asimismo, en esta ciudad se reencuentra con su hermana Frances, estudiante de interpretación, cuyo gusto por lo teatral y cinematográfico podría haber sido el germen del interés del autor por esta disciplina.

Según Winkin, Goffman destaca en Winnipeg por ser “el brillante mal alumno”: rebelde, inteligente pero no demasiado aplicado. Su pasión por la química, una de las materias por las que demuestra interés, le lleva a comenzar sus estudios universitarios en la materia en la Universidad de Manitoba, institución en la que todavía no se imparte la carrera de sociología. Sin embargo, en 1943, el autor se encuentra en Ottawa trabajando para la National Film Board (NFB). De este modo, si bien sus intereses profesionales no parecían aproximarle al terreno sociológico, es en la NFB donde conoce a Dennis Wrong, productor de cine y sociólogo de la Universidad de Toronto, que invita a Goffman a iniciar sus estudios en la materia en dicha institución.<sup>12</sup> El desarrollo de su formación académica en esta ciudad está marcado por los trabajos de autores como Durkheim, Radcliffe-Brown, Warner, Freud o Parsons, que con posterioridad influirán de manera decisiva en el desarrollo de su corpus teórico.<sup>13</sup> A lo largo de la carrera, Goffman adquiere

---

<sup>10</sup> A este respecto, Winkin recoge las recomendaciones del reverendo Nestor Dmytriw para *Svoboda* en 1897, diario ucraniano publicado en América del Norte: “(6) No compren en las tiendas judías, sólo en las aprobadas por la Cámara de Inmigración. Tendrán mejor calidad a mejor precio.” Citado en WINKIN, Yves, en *Ibíd.*, p. 16.

<sup>11</sup> Además, citando al *Canadian Jewish Yearbook* de 1939, Winkin señala que, mientras que en Dauphin no hay más de sesenta familias judías, en Winnipeg hay más de diecisiete mil. *Ibíd.*, p. 17.

<sup>12</sup> GALINDO, Jorge, “Erving Goffman y el orden de la interacción” en *Acta Sociológica*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, n° 66, 2015, p. 13.

<sup>13</sup> FINE, Gary Alan y MANNING, Philip, “Erving Goffman” en RITZER, Georges (Ed.), *The Blackwell Companion to Major Contemporary Social Theorists*, Hoboken, New Jersey: John Wiley&Sons, 2000, p. 458.

un gran prestigio intelectual entre sus compañeros y profesores, quienes lo definen como un “genio extraño” por sus aportaciones y réplicas en las aulas, así como por su actitud de “espectador comprometido”, en palabras de Winkin, a la hora de comportarse en sociedad.<sup>14</sup> Asimismo, será decisivo para él el contacto con profesores como Charles William Norton Hart o Ray Birdwhistell, siendo Birdwhistell el encargado de introducirlo en el ámbito de la antropología con una asignatura acerca del análisis sociológico de los gestos y lo cotidiano.<sup>15</sup>

En el año 1945 obtiene su título universitario y decide trasladarse a la Universidad de Chicago, aun cuando Harvard y Columbia se estaban posicionando por aquel entonces como referentes por contar con figuras de la talla de Talcott Parsons o Robert Merton.<sup>16</sup> Sin embargo, esta ciudad le proporciona al autor el contacto con la llamada Escuela de Chicago, esto es, la generación de investigadores que en las décadas de 1920 y 1930 impulsan el estudio de la sociología desde una perspectiva teórica y etnográfica. Chicago le permite relacionarse con personalidades como Herbert Blumer, Daniel Bell, Charles Wright Mills, David Riesman, o Everett Hughes, este último considerado por Goffman uno de sus grandes referentes.<sup>17</sup> Winkin identifica el legado de Hughes en ciertas características compartidas con Goffman como el humor escéptico de sus investigaciones, el interés por el estudio de las profesiones o la metodología participante. Esta última es heredada por Hughes del método antropológico del departamento de Sociología y Antropología de la Universidad de Chicago, transmitiéndoselo a sus discípulos. Por su parte, Goffman recoge sus enseñanzas en los primeros años de su trayectoria para distanciarse con posterioridad, y aunque solo de manera parcial, de esa metodología.<sup>18</sup> Asimismo, en esta Universidad descubre a Kenneth Burke, que en obras como *Permanence and Change* (1935) o *Grammar of Motives* (1945) presenta la noción de

---

<sup>14</sup> Winkin define la manera de relacionarse del autor del siguiente modo: “Está en el grupo, pero se va de él y vuelve cuando él lo decide. Mira más que habla. Diríase que se plantea ya la cuestión de saber cómo cumplir las condiciones de un compromiso mínimo, pero suficiente.” WINKIN, Yves, *Los momentos y sus hombres*, Op. Cit., pp. 24-25.

<sup>15</sup> *Ibíd.*, pp. 21-22.

<sup>16</sup> Según Fine y Manning, a pesar de que hasta 1935 el programa de estudios sociológicos impartido en Chicago gozaba de una alta consideración como departamento fundador, a finales de la década de 1940 esto cambia con el desarrollo de las teorías de Talcott Parsons en Harvard, así como de Paul Lazarsfeld y Robert Merton en Columbia, que logran posicionar ambos centros como pioneros en el estudio de la materia. Ver: FINE, Gary Alan y MANNING, Philip, “Erving Goffman”, Op. Cit., p. 361.

<sup>17</sup> Así lo reconoce Goffman en una entrevista concedida al periodista inglés Peter David en 1980, cuyo informe también recoge Winkin en su obra. WINKIN, Yves, *Los momentos y sus hombres*, Op. Cit., p. 213.

<sup>18</sup> Según Winkin, las investigaciones de Goffman a partir de su tesis doctoral no llegan a ser nunca completamente etnográficas, algo que sus mentores le reprocharán en forma de duras crítica a su obra. *Ibíd.*, p. 39.



modelo dramático a la hora de comprender las relaciones humanas. Esta idea, como se indicará con posterioridad, será fundamental para el autor a la hora de construir la propuesta de análisis dramático de las relaciones sociales que determinará su trayectoria y reconocimiento.<sup>19</sup>

El año 1949 será representativo para Goffman, ya que no solo se gradúa en Chicago, sino que también parte a Edimburgo y a las islas Shetland. La Universidad de Edimburgo inaugura ese año su departamento de Antropología Social, en el cual el autor es invitado a participar en calidad de instructor. Pese a que las exigencias del trabajo no eran de su agrado, esta estancia le brinda la posibilidad de conocer a Tom Burns, que se encuentra desarrollando su teoría acerca de la ficción cortés en el entorno laboral. Burns, basándose en el estudio de una empresa, analiza como la ironía y las bromas son de utilidad a la hora de mantener un consenso entre trabajadores que se encuentran en diferentes posiciones dentro de un mismo entorno laboral.<sup>20</sup> Esta idea es de interés para el autor, aplicando la perspectiva de Burns en su célebre *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959).<sup>21</sup>

A finales de ese mismo año, el autor parte a las islas Shetland con la intención de recopilar información para su investigación doctoral *Communication Conduct in an Island Community*. La propuesta de Lloyd Warner, su director de tesis, era que realizase un estudio de la microsociedad de la isla con el objetivo de analizar su estructura social.<sup>22</sup> Sin embargo, es en este punto cuando se aparta de los presupuestos de Hughes y Warner para iniciar un recorrido diferenciador que presenta algunas de las principales ideas que desarrollará con posterioridad. Así, si bien el autor se integra en la vida pública de la isla, no llega a formar parte de su estructura social, marcada por la noción de familia como unidad básica. En cambio, participando de las actividades más formales y urbanas de la comunidad, se relaciona sobre todo con ciertos sectores privilegiados y asociados a las clases más altas del lugar. A este respecto, Winkin defiende que el carácter cerrado de los isleños, así como su desconfianza ante los extranjeros, habría podido dificultar su integración y propiciado que el enfoque de su estudio no respondiese a la idea de Warner. El propio Goffman señala sobre su trabajo: “Este no es el estudio *de* una comunidad; es

---

<sup>19</sup> *Ídem.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>21</sup> GOFFMAN, Erving, *La presentación de la persona...*, *Op. Cit.*, pp. 28-29.

<sup>22</sup> WINKIN, Yves, *Los momentos y sus hombres*, *Op. Cit.*, p. 49.

el estudio que se ha desarrollado *en* una comunidad (...) El fin de esta interacción es aislar y fijar las prácticas regulares de lo que se llama la interacción cara a cara”.<sup>23</sup>

De este modo, el autor anuncia la que será una de sus grandes aportaciones, a saber: presentar la interacción como una realidad *sui generis*, es decir, como un ámbito de la realidad social con una estructura propia, y no solo como reflejo de estructuras sociales más amplias.<sup>24</sup> Él mismo señala la voluntad de alejarse del enfoque de la psicología social, que entiende la interacción como un producto de los individuos en grupo; al tiempo que toma como punto de partida a autores como Durkheim, cuyo trabajo defiende el estudio de la sociedad como un sistema autónomo.<sup>25</sup> Para Goffman, la interacción tiene sus propios mecanismos, que se encargan de regularla con el objetivo de mantener el llamado “orden de interacción”, título que también da nombre al primer y último capítulo del escrito (“The Interaction Order”).<sup>26</sup> Sin embargo, este orden es susceptible de desmoronarse si los individuos no respetan sus mecanismos. Así, valiéndose de su posición de observador de la vida social de la isla, el autor concibe como fundamental la información que el individuo ofrece en su contacto con los demás, configurando una imagen manipulada tácticamente en cuanto es negociada con su interlocutor. La implicación del sujeto con esta imagen, cuidándose de no introducir notas falsas que la alteren, determinará que la interacción tenga un buen resultado –interacción eufórica– o no –interacción disfórica–. De este modo, el “yo” aparece concebido de una manera situacional, construido como resultado de la propia interacción.<sup>27</sup> La idea del yo, así como la del orden de interacción aparecen por primera vez esbozadas en su tesis y serán clave en su producción posterior.

Así, lejos de limitarse a estudiar la estructura social de la isla, el autor consigue desarrollar un nuevo concepto de interacción que supondrá uno de los pilares fundamentales sobre los que se sustentarán algunas de sus obras más relevantes. Con todo, en la investigación sobre la comunidad isleña aún no se percibe la huella de la metáfora teatral o cinematográfica de la interacción que marcará su obra posterior. Además, Winkin

---

<sup>23</sup> *Ibíd.*, pp. 53-54.

<sup>24</sup> Galindo señala que, si bien autores como Simmel, Mead o Schütz se habían ocupado con anterioridad de desarrollar la llamada microsociología, para el autor ninguno lo hace con la misma precisión que Goffman, fusionando la metodología empírica y teórica. GALINDO, Jorge, “Erving Goffman y el orden de la interacción”, *Op. Cit.*, p. 16.

<sup>25</sup> WINKIN, Yves, *Los momentos y sus hombres*, *Op. Cit.*, p. 55.

<sup>26</sup> GOFFMAN, Erving, *Communication Conduct in an Island Community*, Chicago: Universidad de Chicago, Departamento de Sociología, 1953.

<sup>27</sup> WINKIN, Yves, *Los momentos y sus hombres*, *Op. Cit.*, pp. 69-72.

defiende que, en su tesis, Goffman todavía toma como referencia la perspectiva psicoanalítica freudiana, pretendiendo complementarla con la dimensión sociológica: “Goffman dice *social* donde Freud dice *inconsciente*. Tanto en Goffman como en Freud, todo tiene sentido: los gestos, las miradas, las palabras..., sentido social o sentido psíquico. Todo es siempre signo (en Goffman) o síntoma (en Freud)”.<sup>28</sup>

Por otra parte, en este escrito el autor esboza la idea de interacción como ceremonia ritual, noción que posteriormente desarrollará en *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior* (1967). Como ya había adelantado en su tesis, Goffman concibe la vida cotidiana como un conjunto de hechos sagrados que tienen como objetivo afinar el orden moral y social.<sup>29</sup> En este sentido, Winkin defiende que Goffman se aleja de la corriente interaccionista en la que habitualmente es enmarcado para acercarse a los presupuestos de la antropología social británica, con autores como Edmund Leach o Max Gluckman, anteriormente citado en este estudio.<sup>30</sup> Sin embargo, Galindo vincula su propuesta a la distinción entre lo sagrado y lo profano de la sociología de la religión propuesta por Durkheim, que defiende:

Las cosas sagradas son aquellas protegidas y apartadas por las interdicciones; las profanas son aquellas a las que esas interdicciones se aplican, y deben permanecer a distancia de las primeras. (...) Los ritos son reglas de conducta que prescriben cómo debe comportarse el hombre con las cosas sagradas.<sup>31</sup>

Por su parte, Goffman afirma que lo sacro no ha desaparecido, sino que, desempeñando un rol fundamental en la estructura normativa de lo social, ha surgido un equivalente que funciona como tal: el concepto de individuo moderno. De este modo, el sujeto tiende a seguir las reglas ceremoniales con el fin implícito de proteger “ese objeto sagrado propio de la modernidad, ese común denominador moral que es el individuo”.<sup>32</sup>

En 1953, defiende la tesis doctoral en la Universidad de Chicago, ante las críticas de sus mentores Warner y Hughes, descontentos de que no siguiese la línea que se esperaba en

---

<sup>28</sup> *Ibíd.*, pp. 63-64.

<sup>29</sup> GOFFMAN, Erving, *Interaction Ritual: Essays On Face-To-Face Behavior*, Harmondsworth: Penguin Books, 1972 (1967), p. 80.

<sup>30</sup> Tanto Leach como Gluckman defienden la trascendencia de la noción de ritual más allá de las fronteras de la ceremonia religiosa, extendiendo su significado a otras celebraciones seculares. WINKIN, Yves, *Los momentos y sus hombres*, *Op. Cit.*, p. 69.

<sup>31</sup> Durkheim citado por Galindo en GALINDO, Jorge, “Erving Goffman y el orden de la interacción”, *Op. Cit.*, p. 12.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, p. 22.

su estudio. Ya doctorado, no tiene la necesidad, como muchos de sus compañeros, de incorporarse a la docencia de forma inmediata, de manera que puede permitirse desarrollar libremente la actividad investigadora. Ello se debe a la ayuda económica proporcionada por su padre hasta que cumple los treinta años de edad, así como a la posición social que ocupa tras su matrimonio, un año antes de la defensa de su tesis, con Angelica Schuyler Choate. Choate pertenece a una familia burguesa adinerada de Boston, entre la que se encuentra un importante senador, un embajador y su padre, jefe del famoso periódico *Boston Herald*. Ella, discípula de Warner, prepara su tesis sobre el comportamiento de las mujeres de la alta burguesía, lo que coincide con el interés de Goffman por los símbolos de estatus, que materializa en su primer artículo “Symbols of Class Status”, publicado en 1951 en el *British Journal of Sociology*. Así, tras observar y clasificar los elementos distintivos de los intelectuales burgueses, pasa a ser uno de ellos “como si su obra programase su vida, como si su vida escribiese su obra”,<sup>33</sup> en palabras de Winkin.

Tras la defensa de su tesis trabaja en la empresa de ciencias sociales aplicadas de Warner, para la que realiza diferentes proyectos de investigación. Además, es en esta época cuando David Riesman, sociólogo reputado, recomienda a Goffman para formar parte del laboratorio de estudios socio-ambientales dirigido por John Clausen en el Hospital Sainte-Elizabeth de Washington. Clausen acepta la propuesta de Goffman, basada en realizar un estudio “desde dentro” de la vida en un hospital psiquiátrico.<sup>34</sup> Al igual que había hecho en las Islas Shetland, para este estudio se introduce en el día a día del hospital para observar, conversar y analizar a los pacientes y su manera de relacionarse con el medio social. Esta estancia le servirá años después para el desarrollo de la obra *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates* (1961), en la que recupera el concepto de institución total de Hughes aplicándolo a hospitales psiquiátricos, cárceles y otros centros en los que el individuo se ve despojado de su capacidad intrínseca de crear y representar una imagen de sí mismo ante la sociedad.<sup>35</sup> En este sentido, Fine y Manning apuntan que la crítica a la psiquiatría institucional se podría haber visto reforzada por su

---

<sup>33</sup> WINKIN, Yves, *Los momentos y sus hombres*, Op. Cit., p. 73.

<sup>34</sup> *Ibíd.*, p. 76.

<sup>35</sup> GOFFMAN, Erving, *Internados: ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*, Buenos Aires: Amorrurtu, 1970 (1961).

propia situación personal, dado que vive de cerca los padecimientos psiquiátricos de su mujer, que acabarían conduciéndola al suicidio en 1964.<sup>36</sup>

En 1956, se publica una primera versión, de muy pocos ejemplares, de *The Presentation of Self in Everyday Life*, editada por el Centro de Investigaciones de Ciencias Sociales de la Universidad de Edimburgo. Y no es hasta 1959 cuando la editora estadounidense Doubleday publica la versión definitiva de la obra, que pronto se convierte en una de las más reconocidas y con más repercusión del autor. En palabras de Winkin: “Si hay un libro que todo estudiante norteamericano de ciencias sociales tendrá en manos durante sus estudios, es *La presentación de la persona*.”<sup>37</sup> En esta obra, el autor retoma algunas de las ideas sobre la interacción social ya presentadas en su tesis sobre la vida en las islas Shetland, desarrollándolas a partir de la perspectiva teatral o dramática. Asimismo, para la recopilación de datos se sirve de su experiencia en la comunidad isleña, pero también de otras fuentes como investigaciones académicas, memorias e incluso manuales de comportamiento en sociedad. De este modo, la metáfora teatral funciona como instrumento para analizar, en sus propias palabras:

(...) De qué manera el individuo se presenta y presenta su actividad ante otros en las situaciones de trabajo corrientes, en qué forma guía y controla la impresión que los otros se forman de él, y qué tipo de cosas puede y no puede hacer mientras actúa ante ellos.<sup>38</sup>

Así, Goffman concibe al sujeto como un actor que ofrece información concreta sobre sí mismo, de manera tanto directa, a partir de la comunicación verbal en sentido estricto, como indirecta, a través de gestos, miradas y otras acciones no siempre controladas. Por su parte, el interlocutor o auditorio que recibe esa información y la interpreta con el objetivo de indagar acerca de lo que se puede esperar del actuante y de lo que este se espera de él. En este sentido, es fundamental el tema del control de la situación, ya que la disposición del individuo tiene un carácter promisorio, tendiendo a recibir “una justa retribución a cambio de algo cuyo verdadero valor no será establecido hasta que él haya abandonado su presencia”.<sup>39</sup> Por ello, el autor defiende que el actuante siempre se sitúa en una posición vulnerable con respecto al auditorio, ya que cualquier hecho que contradiga o malinterprete su representación puede dar lugar a una disrupción de la interacción, y con ella a la humillación o pérdida de reputación del individuo. Ante esta

---

<sup>36</sup> FINE, Gary Alan y MANNING, Philip, Erving Goffman”, *Op. Cit.*, p. 459.

<sup>37</sup> WINKIN, Yves, *Los momentos y sus hombres*, *Op. Cit.*, p. 82.

<sup>38</sup> GOFFMAN, Erving, *La presentación de la persona...*, *Op. Cit.*, p. 19.

<sup>39</sup> *Ibíd.*, p. 17.

posibilidad, el auditorio tiende a mantenerse alerta ante la posibilidad de ser conducido a conclusiones erróneas sobre los signos que el intérprete expone en el escenario, una actitud que no depende tanto del interés por la veracidad de la realidad presentada, como de la voluntad de ser conocedor de la misma. Así, para Goffman, la comunicación parte y suele mantenerse desde una asimetría según la cual el individuo solo tiene consciencia de una corriente de comunicación y su receptor de al menos una más. Sin embargo, en la mayor parte de las interacciones lo que se suele producir es la fachada de consenso, en la que ambos participantes “repriman sus sentimientos sinceros inmediatos y transmitan una opinión de la situación que siente que los otros podrán encontrar por lo menos temporariamente aceptable”<sup>40</sup>, siempre con el objetivo de evitar la disrupción.

Además, advertimos en Goffman una suerte de retorno a los orígenes de la etimología del propio concepto de *prosopon*/persona, con el que da comienzo este estudio. En este sentido, la relación etimológica entre la máscara y el rostro es recuperada en la obra de Goffman en cuanto concibe al individuo desde la mascarada, portando una identidad siempre variable que se presenta y re-presenta en su contacto con el otro, encontrándose persona y personaje en un solo ser. Al respecto, señala Marta Rizo:

El *self* –sí mismo– no es una posesión del actor, sino que más bien es el producto de la interacción dramática entre el actor y la audiencia –es, por tanto, construcción social–, motivo por el cual puede ser destruido durante la representación. (...) En *La presentación de la persona en la vida cotidiana* la sociedad se muestra como una escenificación teatral en la que la vieja acepción griega de “persona” recobra plenamente su significado.<sup>41</sup>

De este modo, el modelo teatral del autor, lejos de concebirse como un instrumento para disimular u ocultar, tenía como objetivo significar, expresar e identificar, en consonancia con la representación de la imagen social que individuo construye para la interacción. Sin embargo, el propio autor advierte que se debe actuar con cautela a la hora de aplicar su análisis dramático de manera literal a la interacción social real debido a las insuficiencias que puede plantear, como es el hecho básico de que mientras que en el teatro hay tres agentes –actor, personajes que lo rodean y espectador–, en el contexto social se restringen a dos. Más allá de eso, afirma: “El mundo entero no es, por cierto, un

---

<sup>40</sup> *Ibíd.*, p. 23.

<sup>41</sup> RIZO, Marta, “De personas, rituales y máscaras. Erving Goffman y sus aportes a la comunicación interpersonal” en *Quórum académico*, México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2011, p. 85.

escenario, pero no es fácil especificar los aspectos fundamentales que establecen la diferencia”.<sup>42</sup>

En 1960, Goffman se traslada a la Universidad de California en Berkeley en calidad de profesor, donde sería nombrado catedrático dos años después. La investigación iniciada en *The Presentation of Self* será entonces continuada por obras como *Encounters. Two Studies in the Sociology of Interaction* (1961) o *Behavior in Public Places* (1963). Asimismo, también en 1963, escribe *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, en la que reflexiona acerca del concepto de sujeto estigmatizado, categorizando diferentes tipos de individuos divergentes a la norma social y analizando su manera de actuar en sociedad.<sup>43</sup> Galindo relaciona una vez más el contenido de esta obra con la vida del autor que, como hijo de judíos, pudo haberse identificado como individuo estigmatizado durante su infancia en un pequeño poblado de Winnipeg.<sup>44</sup> De hecho, el carácter autobiográfico de la obra de Goffman ha sido algo ampliamente señalado, pudiendo percibirse diversas similitudes entre sus intereses académicos y sus experiencias vitales. Y es que, como señala Winkin: “Goffman reproduce indefinidamente en su obra la posición que ocupa en la estructura social”.<sup>45</sup> Sin embargo, y aunque estas puedan ser señaladas, se debe ser cauteloso a la hora de hablar de autobiografía, dado que en la obra del autor no se encuentran revistas, diarios o memorias, ni tampoco alusiones directas, vivencias o recuerdos personales que evidencien esta relación.<sup>46</sup>

Tras la muerte de su esposa, el autor se concede un año sabático en el Harvard Center for International Affairs, donde escribe *Strategic Interaction* (1969), en la que defiende la idea de juego y estrategia a la hora de analizar la interacción. En 1968, se traslada a la Universidad de Pensilvania para aceptar la cátedra Benjamin Franklin, que le permite centrarse sobre todo en la investigación. Así, en la primera mitad de los años 70, publica *Relations in Public: Microstudies of the Public Order* (1971), así como *Frame Analysis. An Essay of the Organization of Experience* (1974), su obra magna en la que descompone la experiencia de la interacción con el objetivo de identificar las estructuras que la rigen, recogiendo las bases teóricas de sus estudios publicados hasta el momento. David Snow define los marcos o estructuras como:

---

<sup>42</sup> GOFFMAN, Erving, *La presentación de la persona...*, *Op. Cit.*, p. 87.

<sup>43</sup> GOFFMAN, Erving, *Estigma: la identidad deteriorada*, Buenos Aires: Amorrurtu, 2008 (1963).

<sup>44</sup> GALINDO, Jorge, “Erving Goffman y el orden de la interacción”, *Op. Cit.*, p. 12.

<sup>45</sup> WINKIN, Yves, *Los momentos y sus hombres*, *Op. Cit.*, p. 14.

<sup>46</sup> *Ídem*.

(...) Esquemas de interpretación que permiten al individuo localizar, percibir, identificar y etiquetar ocurrencias en su espacio vital y en el mundo en general. Al dar significado a los eventos u ocurrencias, la estructura se pone en marcha para organizar la experiencia y guiar la acción, sea individual o colectiva.<sup>47</sup>

En esta obra, la metáfora teatral cede ante la cinematográfica, situando la interacción en una suerte de filme autorreflexivo en la que el concepto de cine dentro de cine se reproduce en cada relación social en la que el individuo interpreta a su personaje. En este sentido, aflora el Goffman cinéfilo de la National Film Board, que también se deja ver en *Gender Advertisements* (1979) en el que recopila una serie de imágenes publicitarias en las que aparecen mujeres, analizando los diferentes roles interpretados a partir de gestos y posturas ritualizados.<sup>48</sup>

Finalmente, en 1981, tras haberse casado con la lingüista Gillian Sankoff, publica *Forms of Talk*, donde aplica el análisis desarrollado acerca de las formas de interacción cara a cara a las conversaciones e intercambios verbales de esos encuentros. Con todo, su último escrito es “The Interaction Order” (1982), un texto concebido para ser leído en su discurso como presidente de la American Sociological Association, pero que Goffman escribe desde el hospital semanas antes de su muerte, sabiéndose incapaz de pronunciarlo. “The Interaction Order”, como se ha apuntado con anterioridad, comparte título con el primer capítulo y las conclusiones de la tesis doctoral, publicándose de manera póstuma en la *American Sociological Review* un año más tarde para cerrar de manera cíclica las aportaciones del autor al campo de la sociología.

Con frecuencia, la figura de Goffman ha sido enmarcada en la corriente denominada interaccionismo simbólico, a pesar de que el autor rechazó en diversas ocasiones el ser incluido en ningún grupo intelectual.<sup>49</sup> La noción de interaccionismo simbólico surge en 1937 de la mano de Blumer, profesor de Goffman en Chicago. Esta corriente se interesa por la situación, entendida como la “mediación del sujeto con el contexto social en el cual opera”,<sup>50</sup> suponiendo un puente entre el estructuralismo rígido y la psicología conductista. Según Rizo, teniendo su origen en el pragmatismo y el conductismo, el interaccionismo

---

<sup>47</sup> Snow citado en RIZO, Marta, “De personas, rituales y máscaras...”, *Op. Cit.*, p. 90.

<sup>48</sup> GOFFMAN, Erving, *Gender Advertisements*, New York: Harper&Row, 1987 (1979).

<sup>49</sup> En una ocasión, Goffman responde a un periodista que le pregunta al respecto del interaccionismo simbólico de la siguiente manera: “Lo que usted hace no es historia intelectual, sino encasillamiento intelectual”. WINKIN, Yves, *Los momentos y sus hombres*, *Op. Cit.*, p. 211.

<sup>50</sup> D’ANGELO, Valerio, “La máscara que luego estoy siguiendo. Sobre la relación entre cuerpo y sujeto en la obra de Erving Goffman”, en *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, nº5, 2016, p. 391.



simbólico sustenta sus bases en tres principios básicos: la importancia de la comunicación cotidiana, la idea de que sociedad se construye a partir de la interacción social y la estrategia metodológica basada en los estudios de caso, los procedimientos inductivos y la perspectiva microsociológica. Así, la obra en la que se definen las premisas fundamentales del interaccionismo es *Symbolic Interactionism* (1968) de Blumer, aunque entre sus figuras representativas se suelen destacar autores como Mead, Cooley o el propio Goffman.<sup>51</sup>

En la entrevista concedida a Peter David mencionada con anterioridad, Goffman explica el contexto en el que surge esta etiqueta, respondiendo a un interés por reivindicar una corriente alternativa a la sociología imperante, más que a la existencia de un grupo intelectualmente reconocido y cohesionado. Según él, en los EEUU de los años cincuenta se imponía la sociología cuantitativa por encima de la sociología de investigación sobre el terreno (*fieldwork sociology*). Aquellos que pertenecían a la segunda corriente se vieron, por tanto, excluidos del mercado de trabajo. El propio autor reconoce que su caso es excepcional, dado que pudo optar a su puesto en Berkeley debido a que su situación económica le permitió poder seguir investigando en Chicago tras doctorarse, así como trabajar en el Hospital Sainte-Elizabeth. Asimismo, eso le dio la oportunidad de optar a un puesto relativamente privilegiado, pero sobre el que afirma: “Yo era central en sociología floja y bastante periférico respecto a las fuerzas dominantes de la sociología”.<sup>52</sup> Para él, aquellos que pertenecían a la rama de la sociología denostada en el momento pudieron abrirse paso solo cuando la Universidad de California los aceptó en calidad de “interaccionistas simbólicos”, comenzando entonces a ser reconocidos en los marcos centrales de la materia. Entonces él, reconoce, “se hizo central por partida doble”.<sup>53</sup>

Con todo, al margen del debate sobre su pertenencia al interaccionismo simbólico, el reconocimiento de las aportaciones de Erving Goffman es incuestionable. En este sentido, proponemos relacionar su éxito o reputación como investigador con los capitales definidos por Bourdieu, que funcionarán posteriormente como herramienta para el análisis comparativo de su trayectoria con la de las artistas. Así, a lo largo de este recorrido advertimos la importancia de su capital económico, respaldado por la posición privilegiada de su familia, que le permite formarse sin la presión de tener que trabajar

---

<sup>51</sup> RIZO, Marta, “De personas, rituales y máscaras”, *Op. Cit.*, pp. 80-81.

<sup>52</sup> WINKIN, Yves, *Los momentos y sus hombres*, *Op. Cit.*, p. 212.

<sup>53</sup> *Ídem*.

paralelamente. Del mismo modo, la posición socio-económica de su primera mujer y, posteriormente, su interés por las inversiones en bolsa y casinos, además del éxito de su obra, contribuyen al desarrollo de una vida acomodada y sin preocupaciones a nivel financiero. Por otra parte, el capital social del autor se hace notar en las relaciones que establece desde la universidad, que le permiten acceder mediante ayudas y recomendaciones a diferentes proyectos: las islas Shetland, el Hospital Sainte-Elizabeth, el trabajo con Warner tras doctorarse, etc.; y que finalmente lo conducen a obtener su célebre cátedra en la Universidad de Pensilvania. Finalmente, como consecuencia de las facilidades obtenidas a la hora de desarrollar su amplia formación académica en diferentes universidades, cabe destacar su capital cultural, que en su caso no se presenta tanto de forma incorporada como adquirida. Tanto es así que su posesión simbólica del capital cultural no se relaciona con conocimientos o bienes heredados, sino más bien con la posición ocupada como referente en el ámbito de la sociología y catedrático en la universidad, institución social de legitimación por excelencia.

Según la revista *Times Higher Education*, Goffman es el sexto autor más citado en humanidades y ciencias sociales, siguiendo a figuras como Anthony Giddens, Pierre Bourdieu o Michael Foucault, y por delante de personalidades como Jürgen Habermas.<sup>54</sup> Asimismo, Bourdieu, en el artículo de *Le Monde* al que se refirió anteriormente, hace hincapié en que la importancia de Goffman traspasa las fronteras de la microsociología, constituyendo una referencia para psicosociólogos, psicólogos y sociolingüistas.<sup>55</sup> Fine y Manning, por su parte, consideran que la influencia de sus aportaciones lo convierten en el teórico social norteamericano más importante del siglo XX; y la contemporaneidad de sus ideas, posiblemente en el primer sociólogo posmoderno. Así, afirman:

If sociology as a discipline has changed over the past several decades -and it clearly has done so dramatically -it is in considerable measure because of the directions that Erving Goffman suggested that practitioners pursue.<sup>56</sup>

En definitiva, la presentación del recorrido vital del autor nos permite comprender los diferentes contextos en los que construye su corpus teórico, teniendo en cuenta su

---

<sup>54</sup> Times Higher Education, "The most cited authors of books in the humanities" en *Times Higher Education*, 2009. Recuperado de: <https://www.timeshighereducation.com/news/most-cited-authors-of-books-in-the-humanities-2007/405956.article?storyCode=405956&sectioncode=26> Última consulta: 03/03/2020.

<sup>55</sup> BOURDIEU, Pierre, "Le découvreur de l'infiniment petit", *Op. Cit.*

<sup>56</sup> FINE, Gary Alan y MANNING, Philip, "Erving Goffman", *Op. Cit.*, p. 457.

formación, recorrido y referentes. De este modo, observamos que su desarrollo conceptual está marcado por autores como Ray Birdwhistell y su análisis de los gestos y lo cotidiano; Everett Hughes y el estudio de las profesiones; Tom Burns y su investigación acerca del uso de las bromas y la ironía en el entorno laboral; o Kenneth Burke y el modelo dramático de las relaciones humanas, fundamental para el análisis teatral presentado por el autor. Con todo, la singularidad de Goffman reside en la idea de concebir la interacción como realidad *sui generis*, con estructuras y mecanismos propios encargados de salvaguardar su correcto funcionamiento. Según su propuesta, el sujeto ofrece una imagen de sí mismo que negocia en su contacto con los demás, adaptándola a los requerimientos de la situación y cuidándose de no introducir notas disruptivas que puedan alterar el llamado orden de interacción. A la hora de analizar las estrategias empleadas por el individuo para este fin, el autor utiliza una serie de metáforas que van desde el rito, el juego, el cine o el teatro.

Para este estudio, resulta especialmente relevante el análisis teatral en cuanto plantea la idea de sujeto como un actor que interpreta un determinado papel adaptándose a los requerimientos de su auditorio, presentando así la imagen del “yo” como una suerte de máscara griega que, lejos de ocultar, significa y expresa las características de quién la porta. En este sentido, la idea de la presentación de la identidad planteada por Goffman, paradigmática en el terreno de la sociología guarda una estrecha relación con la que abordan, desde el punto de vista artístico, Claude Cahun y Cindy Sherman, ambas figuras de referencia en este campo.

## **1.2. Claude Cahun, madre precursora de la identidad múltiple**

En 1926, la artista conocida como Claude Cahun firmaba como tal las siguientes palabras de su obra *Carnaval en chambre*:

Le masque charnel et le masque verbal se portent en toute saison. (...) On étudie son personnage; on s'ajoute une ride, un pli à la bouche, un regard, une intonation, un geste, un muscle même...on se forme plusieurs vocabulaires, plusieurs syntaxes, plusieurs

manières d'être, de penser et même de sentir –nettement délimitées– parmi lesquelles on se choisira une peau couleur du temps...<sup>57</sup>

Múltiples apariencias, gestos, miradas, formas de ser, pensar y sentir se reúnen en el “personnage” de una creadora cuya vida y obra resultan indisociables. En el presente apartado se analizarán los diferentes contextos de los que la autora se nutre para la construcción de una trayectoria que, décadas después de su muerte, será recuperada y considerada pionera en la investigación de la identidad como mascarada.

Lucy Renée Mathilde Schwob nace en octubre de 1894 en el seno de una familia perteneciente a la alta burguesía de Nantes. Su entorno más cercano estaba compuesto por importantes referentes intelectuales y culturales de la época, que le posibilitan el contacto con la esfera artística y creativa desde muy temprana edad. Georges Isaac Schwob, su abuelo paterno, frecuentaba los círculos del parnasianismo literario y tenía relación con figuras tan relevantes como Gustave Flaubert o Théophile Gautier. Colaborador en publicaciones como *Le Corsaire-Satan* o *Démocratie pacifique*, en las que también escribían autores como Baudelaire, Champfleury o Jules Verne, Georges Isaac toma el mando de *Le Phare de la Loire*, un periódico republicano y liberal que ya tenía cierta tradición en el oeste francés.<sup>58</sup> Habiendo convertido el diario en un referente, este será sucedido en el cargo por su hijo Maurice René Schwob, padre de la artista, quien continúa con la línea republicana y liberal llevada a cabo a por su predecesor, multiplicando las ediciones e impulsando la creación de numerosos suplementos. Así, el contacto con el negocio familiar posibilita a Schwob iniciarse como escritora desde muy joven, colaborando con *Le Phare de la Loire* y *Ève*, un suplemento del diario dirigido al público femenino. Así, entre 1912 y 1913 realiza diferentes artículos firmados tanto con su nombre de nacimiento como con pseudónimos tales como Claude o M.<sup>59</sup> Como se verá, a lo largo de su vida la autora utiliza múltiples nombres para firmar sus obras, en una suerte de bautismo que ella define de la siguiente manera: “La modification ou suppression du nom propre m'est dictée par le sentiment profond du caractère *sacré* d'un être. Aucun nom, dès lors, n'est assez grand, n'est assez beau pour lui.”<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> CAHUN, Claude, “Carnaval en chambre” en LEPERLIER, François, *Claude Cahun. Écrits*, Paris : Jean Michel Place, 2002, p. 485.

<sup>58</sup> LEPERLIER, François, *Claude Cahun. L'écart et la métamorphose*, Paris: Jean Michel Place, 1992, p. 23.

<sup>59</sup> BALLESTÍN, Cristina, *Más allá del surrealismo: Claude Cahun. Compromiso, resistencia y política identitaria*, 2015, p. 367.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 374.

François Leperlier señala a su tío Marcel Schwob y a su abuelo León Cahun, ambos literatos, como las influencias intelectuales fundamentales de la artista en el núcleo familiar. El primero, hermano de su padre, es un célebre escritor, crítico y traductor, autor de *Le livre de Monelle* (1894). Marcel forma parte de la corriente simbolista, participando de manera activa en la vida cultural del momento y relacionándose con autores como Paul Verlaine, Alfred Jarry, Maurice Maeterlinck, Colette, André Gide, Oscar Wilde o Paul Valéry. Además, en el año 1890 colabora, junto con otros simbolistas, en la recuperación de *Le Mercure de France*, una revista literaria que había sido fundada en el siglo XVII con el nombre *Mercure Galant* y que había dejado de publicarse a principios del XIX. Al igual que hará la autora, también Marcel escribe para la revista numerosos ensayos y relatos, influyendo en figuras como Guillaume Apollinaire, Antonin Artaud o Michel Leiris.<sup>61</sup>

Por su parte, Léon Cahun, tío abuelo paterno de Lucy, fue también escritor, conservador de la Bibliothèque Mazarine y, como Leperlier apunta, “figure singulière de la vie intellectuelle «fin de siècle».”<sup>62</sup> Sin embargo, su reconocimiento fue menor que el de su sobrino, lo que podría haber sido el motivo por el que la artista toma su apellido para construir uno de sus pseudónimos más frecuentemente empleados y por el que se la suele reconocer: Claude Cahun. Además, según indica Amber Smith, la elección de este apellido podría trascender la referencia a su abuelo, en cuanto Cahun es la forma francesa de Cohen o Kohen, uno de los apellidos judíos más reconocidos, ya que indica la ascendencia de una familia de linaje sacerdotal (*kohanim*).<sup>63</sup> No obstante, y aunque se contaban varios rabinos en la familia de la autora, Leperlier cuestiona la impronta del judaísmo en su vida, teniendo en cuenta que su padre y sus tíos eran agnósticos, su madre protestante y ella declaradamente atea. En palabras del autor: “À vrai dire, le judaïsme ne constitue plus guère qu'un fonds culturel en friche, un patrimoine largement déss affecté”.<sup>64</sup> En este sentido, más que su identificación con la tradición judía, en la construcción del pseudónimo se podría advertir la reivindicación de sus raíces, así como un canto en contra del antisemitismo imperante en la Francia de la época. Así, la cuestión religiosa parece presentarse como un marco cultural que afecta a la autora debido a una

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>62</sup> LEPERLIER, François, *Claude Cahun. L'écart...*, Op. Cit., p. 23.

<sup>63</sup> SMITH, Amber, *Upping the Anti in Claude Cahun and Marcel Moore's Collaborative "self-portraits"*, Buffalo: Faculty of the Graduate School of The State University of New York at Buffalo, 2008, p. 33.

<sup>64</sup> LEPERLIER, François, *Claude Cahun. L'écart...*, Op. Cit., p. 21.

identidad heredada más que deliberadamente escogida, aun teniendo, como se verá, consecuencias innegables en el transcurso de su vida.

Uno de los episodios más significativos a este respecto lo constituye el impacto que el Affaire Dreyfus tiene en la sociedad francesa de finales del siglo XIX y principios del XX. A partir de la acusación por traición del capitán judío Alfred Dreyfus, se produce una crisis política y social que divide el país entre partidarios y opositores del mismo, al tiempo que desvela la presencia de un importante núcleo antisemita en el país.<sup>65</sup> Tras un largo proceso, en el año 1906 se reconoce de manera oficial la inocencia del acusado, quien es reintegrado en el ejército como comandante. Con todo, el caso deja tras de sí notables consecuencias y disturbios sociales, que llevan a la familia de Lucy a tomar la decisión de trasladar a la joven a Oxford, tras haber sufrido acoso y discriminación por parte de algunos compañeros en la escuela.<sup>66</sup> Durante su estancia académica en Inglaterra, entre 1907 y 1908, la autora adquiere el dominio del idioma y cultura ingleses, además de comenzar a traducir a figuras como Lewis Carrol, Oscar Wilde, Benjamin Péret o Gaston Ferdière. De los textos que trabaja destaca el de Havelock Ellis, un médico y sexólogo inglés conocido por sus estudios acerca de la diversidad y costumbres sexuales en sociedad.<sup>67</sup> La lectura y traducción de Ellis le proporcionan así un temprano acercamiento teórico a cuestiones como la representación no normativa del género y la sexualidad que, como se verá con posterioridad, ella madurará y desarrollará en su propuesta creativa.<sup>68</sup>

En 1909, regresa a la escuela de su Nantes natal, donde conoce a Suzanne Malherbe, una estudiante que acabará convirtiéndose en su hermanastra y pareja tanto sentimental como

---

<sup>65</sup> En el año 1898, Émile Zola publica “J’accuse...!”, una carta abierta al Presidente de la República, François Félix Faure, en la que pone de manifiesto lo injusto de la condena de Dreyfus, el nombre del verdadero culpable, Ferdinand Esterházy, y las motivaciones y artífices de la confusión generada por el caso. PAGÈS, Alain, *The Dreyfus Affair: “J’Accuse” and Other Writings*, New Haven: Yale University Press, 1998.

<sup>66</sup> HOWGATE, Sarah, *Gillian Wearing and Claude Cahun*, London: National Portrait Gallery Publications, 2017, p. 189.

<sup>67</sup> A Ellis se le ha atribuido ser el primero en utilizar el término “homosexual”, aunque este fue acuñado en realidad por Karl-Maria Kertbeny en 1968. TAKÁCS, Judit, “The Double Life of Kertbeny” in HEKMA, Gert, *Past and Present of Radical Sexual Politics*, Amsterdam: Universiteit van Amsterdam-Mosse Foundation, 2004, pp. 26-40.

Sin embargo, Ellis sí fue pionero a la hora de establecer conceptos como “autoerotismo” o “narcisismo”, posteriormente recuperados y estudiados por el psicoanálisis. LAPLANCHE, Jean, *The Language of Psychoanalysis*, London: Karnak Books, 1988 (1967).

<sup>68</sup> Prueba del persistente interés de Cahun por este autor es la publicación en 1929 de una traducción de *L’Hygiène sociale: Études de psychologie sociale I. La femme dans la société* firmada con el nombre de Lucy Schwob. ELLIS, Havelock, *L’Hygiène sociale: Études de psychologie sociale I. La femme dans la société*, Paris: Le Mercure de France, 1929.

artística. Nacida en 1892, Suzanne pertenece a una familia nantesa igualmente acomodada, siendo hija de Albert Hyppolite Malherbe, un renombrado médico emparentado con el poeta François de Malherbe. Tras la muerte del doctor, su madre se casa con Maurice Schwob, padre de Lucy, que se encontraba recientemente divorciado. Según Patrice Allain, las hermanastras comparten desde muy jóvenes el gusto por lo teatral y lo carnavalesco, motivado quizás por la importancia fundamental otorgada en Nantes a la celebración del Carnaval, que era uno de los más prestigiosos de la Europa del momento.<sup>69</sup> Junto con otras compañeras, escriben y representan obras de teatro en un juego de creación de personajes, vestuarios e identidades que resulta revelador acerca del desarrollo posterior de la obra de la artista. Tanto es así que en el ensayo autobiográfico *Confidences au miroir* (1945-1954),<sup>70</sup> ella misma recuerda cómo en aquellas representaciones reservaba los personajes masculinos para ella y Suzanne, elaborando sus caracterizaciones a partir de ropa y accesorios familiares, tal y como haría años después en sus auto-representaciones fotográficas.<sup>71</sup> Así, comienza a manifestarse una investigación, más o menos consciente, acerca de la capacidad de la máscara y el disfraz a la hora de construir identidades, así como de su potencial en relación a la representación del género. Por su parte, Élisabeth Lebovici apunta que la atracción por lo teatral se manifiesta en la joven Lucy a partir de dos características que serán intrínsecas a toda su producción: por una parte, el sentido de transformación y libertad que le aporta el disfraz; por otra, la férrea voluntad de huir de la unidad del ser en pos del desarrollo de una identidad performativa y múltiple.<sup>72</sup>

Posteriormente, Cahun se traslada a París para estudiar Filosofía y Letras en la Sorbona, donde escribe “Vues et visions” (1914) para el *Mercure de France* bajo el pseudónimo de Claude Courlis. El nombre, ya utilizado en sus comienzos en *Le Phare de la Loire*,

---

<sup>69</sup> Así lo afirma Patrice Allain : “Indiscutablement, cet engouement unanime pour le masque et ses corollaires démontre combien le Carnaval de Nantes, qui, à cette époque, rivalise avec les plus prestigieux, impressionne durablement l’ensemble des générations”. ALLAIN, Patrice, “Sous les masques du fard: Moore, Claude Cahun et quelques autres” en *La Nouvelle Revue Nantaise*, n°3, 1997, p.116.

<sup>70</sup> En *Confidences au miroir*, dedicada a Suzanne, la artista aborda recuerdos personales desde su infancia. Sin embargo, la obra trasciende la autobiografía, como afirma la propia Cahun: “Non, ce n’est pas seulement un témoignage personnel. (...) Il sert d’indicatif à tous les survivants. À ceux du travail, des familles et des éducateurs, comme aux survivants des révolutions et des guerres”. Cahun citada en BALLESTÍN, Cristina, *Más allá del surrealismo...*, Op. Cit., p. 357.

<sup>71</sup> Cahun citada en *Ibid.*, p. 369.

<sup>72</sup> LÉBOVICI, Élisabeth, “I am in training don’t kiss me” en LÉPERLIER, François, *Claude Cahun. Photographies*, París, Jean Michel Place, 1999, pp. 18.



Fig 1. Claude Cahun, *Autoportrait*  
(*tête rasée, regardant par-dessus*  
*l'épaule gauche*), ca. 1920.

permite a la autora no definir su identidad de género; mientras que el apellido, Courlis, le posibilita mantenerse al margen del peso de la historia literaria familiar. Además, ella misma confiesa que esta elección viene motivada por su asociación con el “courlis” o zarapito real, una especie de ave que se caracteriza por su personalidad arisca y huidiza, así como por su pico largo y curvado hacia abajo. La artista, además de definirse a sí misma como tímida y reservada, asocia la morfología del ave a su propio perfil, que asimismo destacará en múltiples ocasiones a través de sus autorretratos [Fig. 1].<sup>73</sup> Sin embargo, el pseudónimo Claude Courlis queda relegado a los inicios de su carrera, dado que la autora lo

sustituirá por otros como Daniel Douglas, en homenaje a Lord Alfred Douglas, pareja de Oscar Wilde; o Claude Cahun que, como se ha apuntado con anterioridad, se convertirá en su sobrenombre más utilizado.

En 1918, Suzanne se traslada con ella a la capital gala, y juntas se reencuentran con el universo de la representación dramática, recuperando la afición compartida durante la infancia. En el año 1923, ambas participan de la creación y desarrollo de la Union des Amis des Arts Esotériques, una propuesta que proponía articular diversas formas de expresión artística –teatral, musical, poética– en torno a un enfoque simbolista y espiritual, profundamente influido por las filosofías orientales. Desde el Théâtre ésotérique se pretendía recuperar obras, tanto clásicas o históricas como modernas que hubieran sido rechazadas por su carácter filosófico o espiritual. Al grupo pertenecían figuras reconocidas del panorama artístico francés del momento, tales como Paul Castan, Berthe d’Yd, Pierre Brasseur, Yasoshi Wuriu o Georgette Leblanc. Asimismo, destaca también la figura de la bailarina Béatrice Wanger, conocida como Nadja y presumiblemente amante de Cahun, dibujada en diversas ocasiones por Suzanne, que se

<sup>73</sup> Cahun citada en BALLESTÍN, Cristina, *Más allá del surrealismo...*, Op. Cit., p. 371.



consolidará en esta época como ilustradora y diseñadora bajo el pseudónimo de Marcel Moore.<sup>74</sup>

Aunque las artistas abandonan el Théâtre ésotérique poco después, su atracción por lo teatral las lleva en el año 1929 a embarcarse en el Théâtre du Plateau, un proyecto que, aunque solo dura un año, cuenta con un gran número de representaciones y actividades, así como con una publicación propia: la revista *Le Plateau*. Cahun y Moore acceden al Plateau a partir de su amistad con el dramaturgo Pierre Albert-Birot, que a su vez conocen por medio de la escultora Chana Orloff.<sup>75</sup> Así, mientras que Moore trabaja en cartelismo, ilustración y diseño de vestuario, Cahun desarrolla su faceta como actriz, interpretando papeles tanto masculinos como femeninos. El paso de Cahun por el Théâtre du Plateau será decisivo para la construcción de su obra fotográfica y auto-representativa, pudiendo identificarse como el germen que da lugar a algunas de las nociones básicas que la componen. Y es que, inspirándose en la obra de Alfred Jarry, así como en el teatro oriental y en el futurista, desde *Le Plateau* no se procuraba realismo, sino precisamente la exaltación del artificio, la clara separación entre el actor y el público, el escenario y la sala, la ficción y la realidad. Por ello, la decoración, los disfraces, las máscaras y el maquillaje aspiraban a ser exagerados y caricaturizantes; los gestos, hieráticos y mecánicos; el discurso, antinatural e impostado. Asimismo, la selección de obras a representar sirve para alimentar el interés de la autora por la idea de identidad como juego o mascarada, tema principal de piezas como *Masques et Bergamasques* de Paul Verlain, *The Portrait of Dorian Grey* de Oscar Wilde, *Le livre des masques* de Remy de Gourmont, *Histoires de masques* de Jean Lorrain o *Roi au masque* y *Faux visages* de su tío, Marcel Schwob. Por su parte, la artista no solo participa como actriz, sino que, como apunta el actor Roger Roussot: “de tous les interprètes de Pierre Albert-Birot, seule Claude Cahun, qui «venait en poète» intervint réellement dans la conception scénique”.<sup>76</sup> Así, la experiencia en *Le Plateau*, y especialmente en lo que se refiere a su trabajo junto a Albert-Birot, proporciona a Cahun un aprendizaje sólido acerca de la de la mascarada y la

---

<sup>74</sup> El pseudónimo Marcel Moore aparece por primera vez en la obra de la autora en julio de 1913, firmando unas ilustraciones que acompañan a un artículo de Cahun para *Le Phare de la Loire*. SMITH, Amber, *the Anti...*, *Op. Cit.*, p.31.

<sup>75</sup> La profunda amistad entre Chana Orloff y Claude Cahun se puede advertir en la presencia que cada una tiene en la obra de la obra. Cahun le dedica la parte de su novela *Heroïnes*, correspondiente a Sapho, y Orloff realiza un busto de su amiga, tanto en bronce como en plata. LEPERLIER, François, *Claude Cahun. L'écart...*, *Op. Cit.*, p. 94.

<sup>76</sup> Roussot citado en *Ibid.*, p. 103.

performatividad del ser, temas que la habían acompañado desde su niñez, en consonancia con lo que Leperlier denomina “la volonté de métamorphose” inherente a la autora.<sup>77</sup>

Por otra parte, la influencia de esta época en la producción fotográfica de Cahun se advierte en las fotografías que ella misma realiza a sus compañeros de reparto, a escenas teatrales e incluso a sí misma. Leperlier señala que ciertas poses, elementos y significaciones de estos documentos podrían haber sido recuperados de estas imágenes para la realización de algunos de sus más destacados autorretratos.<sup>78</sup> Es el caso de una fotografía que la autora realiza de sí misma en el papel de Elle de la obra *Barbe-bleue* [Fig. 2], que podría haber inspirado el autorretrato *Que me veux-tu?* que ese mismo año ocupa la portada de *Frontières Humaines* de Georges Ribemont-Dessaignes, editada por *Bifur* [Fig. 3]. La superposición de la figura de Cahun a partir de la doble exposición se repite en ambas tomas que, sin embargo, se diferencian en la manera de presentar a la propia autora: muy maquillada, con rizos y vestido en una, y con la cabeza rapada y hombros desnudos en la otra. Se establece así un juego de identidades según el cual la artista aparece caracterizada enfatizando los estereotipos de lo femenino y masculino, en la que será una investigación transversal a toda su producción fotográfica. Paradójicamente, valiéndose de la identificación con ambos géneros de manera indistinta, Cahun cuestiona la validez de estos estereotipos a la hora de concebir la identidad, diluyendo la noción unitaria del ser en pos de su multiplicidad.

Además, su interés por poner en cuestión desde su propia imagen la representación binaria del género trasciende sus propios límites en una fotografía publicada un año más tarde, de nuevo, en *Bifur*.<sup>79</sup> En la imagen, la autora se muestra con la cabeza deformada, alargada, trascendiendo cualquier categorización no solo de género, sino incluso humana. En este sentido, Miguel Anxo Rodríguez defiende la idea de la deformación de la

---

<sup>77</sup> *Ibíd.*, p. 85.

<sup>78</sup> *Ibíd.*, pp. 98-102.

<sup>79</sup> *Bifur* era una revista ecléctica que publicaba el trabajo de artistas y escritores independientes, incluyendo fotógrafos como André Kertész, Eli Lotar, Maurice Tabard o Germaine Krull. La revista había rechazado manifestaciones afines al surrealismo como la escritura automática, hecho que, según Dawn Ades, podría haber motivado la tardía afiliación de Cahun al grupo fundado por Breton. HOWGATE, Sarah, *Gillian Wearing and Claude Cahun...*, *Op. Cit.*, p. 177.

apariencia natural como una “tercera vía” en la representación del género como respuesta crítica a los modos de representación tradicionales, de la que considera a Cahun pionera.<sup>80</sup>



Fig. 2. *Autoportrait (comme Elle dans Barbe-bleue)*, ca.

1929

Asimismo, es en este período cuando se publica *Aveux non avendus* (1930), un compendio de textos y collages de carácter autobiográfico resultado del trabajo conjunto de Cahun y Moore. Concebida como una suerte de anti-memorias, en la obra se exploran conceptos como el ser, el compromiso político o la identidad a través de la palabra y la imagen. Así, en algunos de los collages se evidencia el concepto de la identidad múltiple, valiéndose de recursos como el disfraz o la repetición. En este sentido, cabe señalar obras como el fotomontaje que prelude el capítulo IX, titulado “I.O.U.” [Fig. 4]. En él, sobre un mismo cuello se alzan diferentes imágenes superpuestas del rostro de Cahun en las que aparece caracterizada de formas diversas como muestra de todas las *personas* que su ser puede

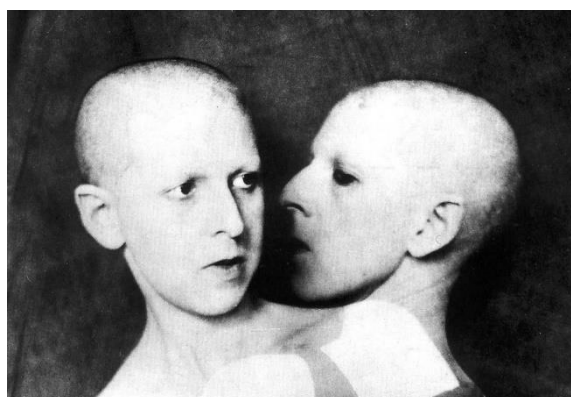


Fig. 3. Claude Cahun, *Que me veux-tu?*, portada de *Frontières Humaines*, 1929



Fig. 4. Claude Cahun, collage antes del capítulo “I.O.U.” para *Avenus non*

<sup>80</sup> RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Miguel Anxo, “De mujeres y máscaras. Lo grotesco y la cuestión del género en el arte actual” en *SEMATA. Ciências sociais e Humanidades*, vol. 20, 2008, p. 429-430.

contener. Además, enmarcando esta figura de rostro múltiple se sitúa una frase esclarecedora con respecto al mensaje del conjunto: “Sous ce masque un autre masque. Je n’en finirai pas de soulever tous ces visages”.<sup>81</sup>

En junio de 1929, seis meses después de su debut, el Théâtre du Plateau llega a su fin. Para Cahun y Moore, el fracaso del proyecto se suma al distanciamiento de Albert-Birot, dadas las inclinaciones políticas y revolucionarias de las artistas y la amistad con Breton, que contrarían al dramaturgo.<sup>82</sup> Y es que el entorno social de la pareja no se limitaba a la esfera teatral, sino que, desde su llegada a París habían tenido la oportunidad de frecuentar diferentes círculos intelectuales que conforman su red de relaciones en la capital francesa. En este sentido, la librería *Aux amis des livres*, dirigida por Adrienne Monnier resulta clave para las autoras, funcionando en aquel momento como catalizador de la vida cultural del París de entreguerras. Cahun, que entabla una estrecha relación con Monnier, así como con su pareja Sylvia Beach, también conoce en este contexto a autores como Robert Desnos, Benjamin Péret o Philippe Soupault.<sup>83</sup> De hecho, como la propia autora relata en sus *Confidences au miroir*, es en su primer encuentro con Soupault en esta librería cuando recibe la primera invitación a participar en el movimiento surrealista. Según ella, es su propia timidez lo que le impide no aceptarla hasta dos años después, pese a su curiosidad por el grupo, cuando se decide a visitar la galería surrealista en el número 16 de la calle Jacques Callot –“Eussé-je-résisté au désir de participer au mouvement surréaliste?”<sup>84</sup>—.

Cuenta Leperlier como las primeras apariciones de Cahun en los círculos surrealistas resultan un tanto controvertidas, debido a que su particular presencia no siempre tiene buena acogida. Siempre acompañada de Moore, Cahun suele llevar el pelo muy corto y teñido de colores extravagantes (rosa, dorado), trajes masculinos, maquillaje expresionista, monóculos y otros accesorios inusuales. Sobre esta manera de vestir, Breton afirma sobre que ella es “too theatrical, fanciful and frankly homosexual”.<sup>85</sup> Sin embargo, su participación en el grupo se irá haciendo cada vez más frecuente, trabando especial amistad con miembros como Tristan Tzara, Henri Michaux, Robert Desnos o el

---

<sup>81</sup> CAHUN, Claude, *Aveux non avendus*, Paris : Mille et une nuits, 2011 (1930).

<sup>82</sup> A este respecto, afirma el autor: « Il est vrai que la participation de Claude Cahun aux activités surréalistes –et l’on sait bien l’aversion d’Albert-Birot pour Breton que le lui rendait bien!– l’affirmation de ses orientations révolutionnaires, gauchistes, ne pouvaient que creuser un écart sans retour”. *Ibid.*, p. 93.

<sup>83</sup> BALLESTÍN, Cristina, *Más allá del surrealismo...*, *Op. Cit.*, p. 120.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>85</sup> Breton citado en HOWGATE, Sarah, *Upping the Anti...*, *Op. Cit.*, p. 183.

propio André Breton. La autora participa como parte del grupo en exposiciones en París y Londres, aunque no incluye su producción fotográfica, sino sobre todo de objetos –a veces fotografiados por Moore–, así como producción literaria. En 1932, se incorpora a la Association des écrivains et artistes révolutionnaires (A.E.A.R.), pasando a formar parte del círculo íntimo de Breton, con el que también comparte inclinaciones políticas. Tanto es así que, en el marco de la polémica entre el surrealismo y el Parti Communiste Français acerca del compromiso del arte con los presupuestos marxistas, Cahun se pronuncia a su favor en el tan breve como célebre ensayo titulado *Les Paris sont ouverts* (1934).<sup>86</sup> En el escrito, la autora continúa la línea simbolista heredada de su familia, abogando por la libertad de creación y la autonomía del arte. Dado su descontento con el comunismo institucional, a partir de ese momento la artista participa de diferentes grupos y asociaciones como la revista Contre-attaque, de la cual es co-fundadora con Breton y Bataille, o la Fédération Internationale de l'Art Révolutionnaire Indépendant (FIARI), con la que colabora desde Jersey.

Por otra parte, el contexto socio-político que se desarrolla durante la estancia de las artistas en París favorece su implicación en otras reivindicaciones allende de las ya mencionadas. Como señala Françoise Thébaud, en el transcurso de la Primera Guerra Mundial, la incorporación de la mujer en sectores laborales tradicionalmente masculinos tiene como consecuencia el auge de demandas como la necesidad de emancipación o la participación plena en las esferas públicas y culturales.<sup>87</sup> Y París, como afirman Whitney Chadwick y Tirza True Latimer, constituye la cuna de estas reivindicaciones:

As French women, and women from abroad who came to France to study or work, began to invade territories that had been, in the previous century, the exclusive purview of the privileged male, a visible minority of them adopted the symbolic trappings of (male) autonomy and authority.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> En el contexto de finales de la década de los 60, este texto impresiona por su vigencia a un joven Leperlier, suponiendo el punto de partida para su investigación, que se convertirá en el primer y más representativo recorrido biográfico de la autora. BALLESTÍN, Cristina, *Más allá del surrealismo...*, Op. Cit., 2011, p. 19.

<sup>87</sup> THÉBAUD, Françoise, “La nacionalización de las mujeres. La Primera Guerra Mundial. Movilización de hombres. Movilización de mujeres” en DUBY, Georges y PERROT, Michelle (comp.), *Historia de las mujeres. El siglo XX*, Madrid: Taurus, 2000 (1990), pp. 31-89.

<sup>88</sup> CHADWICK, François y LATIMER, Tirza True, “Becoming Modern. Gender and Sexual Identity after World War I” en CHADWICK, François y LATIMER, Tirza True, *The Modern Woman Revisited. Paris Between the Wars*, New Jersey: Rutgers University Press, 2003, p. 3.

De este modo, las autoras forman parte de una generación de mujeres europeas que se encuentran viviendo un período de relativa emancipación profesional, cultural y personal que presenta nuevas posibilidades a la hora de experimentar contextos como el doméstico, el maternal o el familiar. La libertad sexual que emerge en esta época se ve representada en la novela *La Garçonne* (1922) de Victor Margueritte, en la que la disolución de las distinciones de género y la exploración de la sexualidad, incluida la homosexualidad, son las protagonistas. De hecho, para Cottingham, en esta obra Margueritte presenta el lesbianismo “as an ultimate breach of morality directly engendered by the new female sexual autonomy.”<sup>89</sup> Asimismo, la publicación de *La Garçonne* y su impacto y discusión



Fig. 5. Claude Cahun, *Autoportrait (comme un dandy, trois quarts)*, ca. 1921.

en la sociedad del momento contribuyen a una relativa normalización la homosexualidad en las esferas culturales parisinas. Como señala Abigail Solomon-Godeau, en los círculos intelectuales y surrealistas existen un gran número de importantes parejas de mujeres, “even as Breton categorically evicted homosexuality from the sexuality, surrealism ostesibly celebrated it.”<sup>90</sup> La propia Cahun opina al respecto de esto con naturalidad: “Mon opinion sur l’homosexualité et les homosexuals est exactement la même que mon opinion sur l’hétérosexualité et les hétérosexuels: tout dépend des individus et des circonstances. Je réclame la liberté générale des mœurs.”<sup>91</sup>

Así, Cahun y Moore se rodean de artistas como Berenice Abbott, Margaret Anderson, Djuna Barnes, Natalie Barney, Sylvia Beach, Romaine Brooks o Florence Henre que, al igual que ellas, ejemplifican una nueva noción de mujer que vive su sexualidad sin

<sup>89</sup> COTTINGHAM, Laura, *Seeing Through the Seventies. Essays on Feminism and Art*, Singapore: G+B Arts International, 2000, p. 196.

<sup>90</sup> La autora se refiere a un estudio publicado por Breton en *La Révolution surréaliste* en el que el núcleo de (hombres) surrealistas hablan de sexualidad y erotismo, y en el que Breton rechaza abiertamente la homosexualidad entre hombres y ni la contempla entre mujeres. SOLOMON-GODEAU, Abigail, “The Equivocal ‘I’: Claude Cahun as Lesbian Subject” en RICE, Shelley (Ed.), *Inverted Oddyseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, Cambridge: The MIT Press, 1999, p. 124.

<sup>91</sup> LEPERLIER, François, *Claude Cahun. L’écart..., Op. Cit.*, p. 36.



restricciones y rompe con los roles de género tradicionalmente establecidos. Este entorno, así como las reivindicaciones que respalda, son de gran importancia para la autora, reflejándose en los autorretratos que realiza durante los primeros años de la década de los 20. Jugando con la estética andrógina e incluso con la figura del dandy, Cahun utiliza el vestuario masculino, la pose imponente y la mirada desafiante para presentar una imagen de sí misma que, teniendo mucho que ver con esta idea emergente de la nueva mujer, trasciende sus presupuestos para prefigurar la escena queer que se desarrollará en Occidente a partir de los años 90 [Fig. 5]. Tanto es así que, a medida que va avanzando la década, la artista juega cada vez más con la alteración del estereotipo de lo tradicionalmente asociado a lo masculino y femenino, retratándose con disfraces ambiguos que cuestionan abiertamente la adscripción a un u otro género, parodiándolos en la mascarada. Así, una serie de fotografías realizadas sobre 1927, la autora aparece como halterófila, portando una pesa profesional, asociada a la fuerza masculina, pero con maquillaje exagerado, corazones pintados en las mejillas y el peinado femenino típico de la época. Por debajo del uniforme de halterofilia, una camiseta color carne con unos pezones dibujados y sobre la que aparece escrito “I’m in training, don’t kiss me” [Fig. 6].



Fig. 6. Claude Cahun, *I’m in Training, Don’t Kiss Me*, ca. 1927

En 1937, Cahun y Moore se trasladan a Jersey debido a los problemas de salud de la primera, alejándose del bullicio parisino en pos de la tranquilidad que les proporciona la isla. La herencia que Cahun recibe de la muerte de su padre permite a ambas comprar La Rocquoise, una casona inglesa con jardín y vistas privilegiadas que ellas bautizan como La ferme sans nom, en consonancia con su voluntad de eliminar etiqueta o clasificación de ningún tipo. Sin embargo, la paz en la isla no tarda en turbarse con la ocupación paulatina de los soldados alemanes. Tras la evacuación de parte de la población de Jersey previa a la ocupación, la artista cuenta en sus *Confidences au miroir* y *Le muet dans la*

*mêlée* cómo vive el ambiente de colaboracionismo y la aparente normalidad de los habitantes de la isla ante lo que está sucediendo. Ante ello, la pareja se ve obligada a configurar un tipo de personaje muy alejado de aquellas excéntricas personalidades que participaban de la vida cultural parisina. Camufladas estéticamente con sus vecinos,<sup>92</sup> portan en sus bolsillos múltiples panfletos, collages, cartas y versos destinados a ser repartidos en cementerios, iglesias y otros lugares comunes de la isla. Estos mensajes aparecen firmados bajo la firma “Der Soldat ohne Namen” (“El soldado sin nombre”), simulando la existencia de un movimiento de resistencia organizado del que, sin embargo, solo participan ellas: “Notre activité clandestine existait depuis 1940. Nous l’avions conçue et nous la menions seules.”<sup>93</sup> Así, las autoras dan a lugar a dos tipos de personajes: por una parte, el individual, como figurantes que pasan desapercibidas para los habitantes de la isla; y por otra, el colectivo, bajo la rúbrica que sella sus creaciones para los soldados. Paradójicamente, Der Soldat ohne Namen les permite fundir sus identidades en una figura única y múltiple, otorgando reconocimiento a sus actividades a partir de una firma que se dirige, como apunta Ballestín, “en un mismo movimiento, hacia la universalidad y el anonimato.”<sup>94</sup>

Sin embargo, los riesgos corridos por las autoras tienen consecuencias, primero en forma de aviso de las autoridades por estar bajo sospecha, pero sin cargos demostrables; y, finalmente, en forma de arresto. Avisados por la estanquera que les vendía los paquetes de tabaco donde dejaban algunos de sus mensajes, en julio de 1944 varios agentes de la Gestapo registran por sorpresa La ferme sans nom. Según cuenta Cahun, las artistas se ven obligadas a demostrar que solo ellas estaban implicadas en las acciones del Soldat ohne Namen, ante la incredulidad de los agentes que las acusaban de pertenecer a un grupo organizado. En este registro, previo a su detención, el oficial Baron von Aufsess describe el material encontrado de la siguiente manera:

The two women who have just been arrested belong to an unpleasant category. These women have just been circulating leaflets urging German soldiers to shoot their officers. At last they were tracked down. A search of the house, full of ugly cubist paintings, brought to light a quantity of pornographic material of an especially revolting nature. One

---

<sup>92</sup> Siendo consciente de esta mascarada, la propia Cahun reconoce en *Le muet dans la mêlée* haberse sentido segura bajo su apariencia de “vielle dame en noir qui avait l’air si malade.” Cahun citada BALLESTÍN, Cristina, *Más allá del surrealismo...*, Op. Cit., p. 343.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 339.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 378.



woman had had her head shaved and been thus photographed in the nude from every angle. Thereafter she had worn men's clothes.<sup>95</sup>

En noviembre de ese mismo año, las artistas son condenadas a muerte, aunque su pena no llega a cumplirse. Y es que, tras un intenso período carcelario que merma la ya debilitada salud de Cahun, en mayo de 1945 son liberadas por causa del avance de las



Fig. 7. Claude Cahun, *Autoportrait (avec badge nazi entre les dents)*, 1945.

tropas aliadas en la isla. Las artistas deciden retratar este momento tomando, una vez más, a Cahun como modelo, mordiendo desafiante una insignia nazi frente a su recién recuperada *Ferme sans nom* [Fig.7]. Sin embargo, la repentina liberación se torna amarga cuando las autoras se incorporan a la vida social de la isla, aparentemente indiferente a lo sucedido. En esta época, Cahun escribe obras como *As-tu déjà eu affaire aux nazis?* (1948), en la que reflexiona con amargura, a partir de la experiencia vivida, acerca de la psicología del nazismo y el comportamiento de la sociedad ante la ocupación. Además, de estos años se conservan diferentes retratos de la autora en los que aparece relacionándose con escenarios

y símbolos vinculados a la muerte: un cementerio recurrente, esqueletos, calaveras, etc. La exploración de esta temática parece estar reñida con los problemas cardíacos que llevaban años aquejando a la artista y que se habían incrementado durante su estancia en prisión. Así, no parece una decisión arbitraria que el cementerio que funciona como prefiguración de la muerte en estas fotografías sea en el que, en 1954, es enterrada Cahun tras fallecer de forma prematura debido a su debilitada salud. También los restos de Moore, que se suicida en 1972, reposan en el mismo emplazamiento.<sup>96</sup>

Desde la muerte de las artistas, la producción fotográfica de Claude Cahun ha sido concebida como un conjunto de autorretratos que exploran su manera de concebir la identidad desde lo múltiple, mostrando su identidad como una máscara cambiante y en

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 345.

<sup>96</sup> HOWGATE, Sara, *Gillian Wearing and Claude Cahun...*, *Op. Cit.*, pp. 133-137.

permanente construcción. Sin embargo, autoras como Solomon-Godeau, Tirza Latimer o Amber Smith cuestionan el concepto de autorretrato en detrimento de la importancia que podría haber tenido la figura de Moore en la realización de las obras. Solomon-Godeau achaca la laguna que existe con respecto a esta colaboración a, por un lado, la reticencia que la historia y crítica artísticas ha tenido siempre a la hora de comprender el proceso de producción colaborativo en el arte; y, por otro, a lo poco que se sabe de Moore por sí misma.<sup>97</sup> Así, más allá de la colaboración técnica llevada a cabo para la ejecución de las fotografías, la autora defiende que la condición de hermanastras y amantes de las artistas podría haber influido en el desarrollo de la temática del doble o el alter ego. Para ella, esta doble intimidad se construye desde una infancia compartida y tiene importancia en cuanto Moore se sitúa como la primera espectadora de la construcción que Cahun hace de sí misma en cada retrato. En este sentido, señala que las representaciones de la artista se deberían considerar como una construcción conjunta hacia la otra más que autorretrato en un sentido solipsista. Este enfoque relacional de su obra podría verse respaldado, según Solomon-Godeu, por el hecho de que la mayor parte de sus fotografías no hayan sido publicadas en vida, argumentando que no parecían estar pensadas para exponerse en el medio artístico. Con todo, como ella misma admite, se debe tener en cuenta que, aunque muchos de los retratos en los que aparece Cahun no se exponen como tal, sí se publican como parte de collages y fotomontajes incluidos en obras como la ya mencionada *Aveu non avendus*. Además, aunque el juego de la identidad pudiese concebirse desde la intimidad de las autoras, éstas solían regalar sus creaciones a sus amigos, pudiendo encontrarse en las colecciones de autores como Breton, Arp, Bellmer o Picabia. De este modo, como señala Van der Berg, “En photographiant son jeu, elle l’a rendu public”.<sup>98</sup>

Por otra parte, la teoría de la creación colaborativa de las obras podría verse respaldada por algunas características observables en los pseudónimos escogidos por las artistas. La primera muestra de esto se encuentra en las siglas LSM, con las que Cahun firma un dibujo en el año 1909. Según Latimer, estas siglas podrían representar sus propios nombres, dónde L se referiría a Lucy, S a Suzanne –y/o Schwob– y M a Malherbe. Además, añade la autora, si LSM se pronuncia en francés suena similar a “Elles s’aiment”, funcionando como una suerte de *aveu non avouée* más de la artista. Asimismo, en el

---

<sup>97</sup> SOLOMON-GODEAU, Abigail, “The Equivocal I...”, *Op. Cit.*, p. 116.

<sup>98</sup> VAN DER BERG, Nanda, “Claude Cahun. La révolution individuelle d’une surréaliste méconnue” en ROSSUM GUYOM, Françoise, *Avant Garde. Femme Fragüen Women*, vol. 4, Amsterdam : Rodopi Editions, 1990, pp. 71-91.

dibujo aparecen diferentes partes del cuerpo, asociadas a sus funciones: la mano que toca, la boca que habla, el ojo que ve, el pie que soporta el peso del cuerpo y que aparece calzando un zapato de tacón, símbolo tradicional de feminidad. Sobre la boca, está escrito “Lucy Schwob”, mientras que, en el ojo, siguiendo la línea del iris, se puede leer “Suzanne Malherbe”. Para Tirza Latimer, esta identificación de las autoras con la boca y el ojo podría ser reveladora de los intereses de cada una en aquel momento, de manera que “if Lucy Schwob reaches for the sky, Suzanne Malherbe both balances and grounds her... Schwob speaks (writes, performs), Malherbe visualizes.”<sup>99</sup> Así, como señala Amber Smith, en esta imagen el ojo podría estar prefigurando la mirada oculta tras el objetivo de la cámara en aquellas fotografías en las que Cahun será protagonista.<sup>100</sup> Además, la mayoría de los pseudónimos escogidos por las autoras se componen en base a la aliteración y la repetición. Claude Courlis, Daniel Douglas, Claude Cahun, Marcel Moore...: en todos ellos se repiten las iniciales de nombres y apellidos, siendo CC, DD y MM siempre dobles. Según Smith, esta característica no es fruto del azar, sino decisión premeditada por las artistas como estrategia para englobar en un solo nombre las identidades de ambas.

De este modo, así como vaticinaban en su más temprana juventud con la firma LSM, sus pseudónimos podrían funcionar como un único punto de encuentro para dos sujetos creativos, simbolizando el carácter colaborativo de sus obras. Así, si asumimos el hecho de que Moore haya sido partícipe de las obras, la noción de autorretrato como tal puede devenir problemática a la hora de estudiar la identidad. En ese caso, las obras atribuidas a Lucy Schwob como persona individual que explora desde la autorrepresentación su propia noción de identidad podrían ser en realidad fruto de una construcción común de ambas. Por este motivo, el estudio comparativo que se realizará con posterioridad tendrá en cuenta la trayectoria de Claude Cahun como un camino realizado de manera conjunta por Schwob y Malherbe.

Por otro lado, advertimos que las circunstancias de la vida de las artistas les proporcionan las herramientas necesarias para que su obra pueda obtener el reconocimiento con el que hoy cuenta. Así, como se ha propuesto con Goffman, es posible observar la importancia de la teoría de los capitales de Bourdieu en la trayectoria de unas autoras cuyo recorrido artístico ha estado marcado por sus particularidades vitales. En este sentido, ambas nacen

---

<sup>99</sup> Tirza Latimer citada en SMITH, Amber, *Upping the Anti..., Op. Cit.*, p. 32.

<sup>100</sup> *Ídem.*

en familias adineradas, lo que les ofrece la oportunidad de formarse en diferentes países y ciudades –Oxford, París– y en instituciones tan representativas como la Universidad de la Sorbona. Además, sus respectivas herencias les permiten vivir cómodamente sin tener que preocuparse por trabajar. Según cuenta Leperlier, sin haber realizado ninguna actividad asalariada como tal a lo largo de sus vidas, cuando Cahun muere en 1954 las autoras todavía poseían tres propiedades: La ferme sans nom y dos villas en Pradet.<sup>101</sup> De este modo, su capital económico les permite mantenerse al margen de modelo de vida socialmente impuesto a la mujer de la época. Y es que la aparente emancipación de la mujer durante la Primera Guerra Mundial anteriormente mencionada se ve afectada tras el fin del conflicto ante la necesidad de reparar el daño demográfico y económico producido. En el caso de Francia, como apunta Cottingham, el gobierno impulsa tras la Guerra un programa contra la liberación femenina que incluye desde propaganda para impulsar la natalidad hasta el control directo de la misma. De este modo, la salida femenina del hogar cede en pos de la recuperación de los roles y valores tradicionales femeninos.<sup>102</sup> Sin embargo, la situación acomodada de las autoras les habría permitido desarrollar sus trayectorias artísticas sin ver alteradas sus libertades ni sus condiciones de vida.

Asimismo, el entorno familiar les posibilita el contacto, desde muy temprana edad, con la élite intelectual y cultural del momento, además de proporcionarles facilidades directas a la hora de dar a conocer su trabajo creativo. Tal es el caso de Lucy que, como se ha indicado, con menos de veinte años ya había publicado su obra en medios de relativa importancia como *Le Phare de la Loire* o *Le Mercure de France*.<sup>103</sup> Su capital cultural se desarrolla así desde la infancia, impulsado por figuras como Marcel Schwob o Leon Cahun, que les dan a conocer de primera mano el universo intelectual de Nantes. Ello, sumado a su formación académica y artística, así como a su relación con el teatro y la participación del grupo surrealista, configuran un capital cultural señalado que permitirá que se sitúen en un estatus privilegiado dentro de las esferas artísticas e intelectuales. Además, el contacto con personalidades representativas como Albert Birot, Chana Orloff,

---

<sup>101</sup> LEPERLIER, François, *Claude Cahun. L'écart...*, Op. Cit., p. 105.

<sup>102</sup> COTTINGHAM, Laura, *Seeing Through the Seventies...*, Op. Cit., p. 196.

<sup>103</sup> Leperlier recupera las palabras del crítico de *Mercure de France* Paul Leautaud, que destaca al respecto el privilegio de publicar *Vues et visions* (1914) tan joven en el *Mercure de France*: “Il est indéniable qu'elle bénéficie de la notoriété de son patronyme. Elle n'a pas vingt ans et entre dans le cercle, prestigieux à l'époque, des auteurs du *Mercure de France* qui, avant d'être détrôné par la N.R.F., constituait la grande revue de référence assez hétérogène pour s'ouvrir, par-delà le symbolisme, aux individualités les plus fortes de la modernité au tournant du siècle.” LEPERLIER, François, *Claude Cahun. L'écart...*, Op. Cit., p. 31.

Adrienne Monnier, Philippe Soupault o André Breton sienta las bases de un capital social que les posibilita expandir y fortalecer sus redes de colaboración e influencia y, con ello, impulsar el reconocimiento de su obra.

En definitiva, el recorrido realizado por la trayectoria vital de Lucy Schwob, siempre paralelo al de su pareja sentimental y artística Suzanne Malherbe, atestigua la importancia que tienen los diferentes contextos que la autora habita a lo largo de su vida a la hora de desarrollar su propuesta artística. En primer lugar, el hecho de pertenecer a una familia de la burguesía intelectual nantesa le proporciona un capital económico y cultural que le permite impulsar su trayectoria literaria y artística desde muy joven, desarrollándolo con posterioridad con su pertenencia al grupo surrealista y otros círculos intelectuales del París del momento. Por otro lado, el compromiso político marca las aportaciones de la autora, desde su relación con diferentes grupos y asociaciones políticas en París hasta la labor de resistencia en Jersey o su manera de concebir el género, de acuerdo con un nuevo modelo de mujer emergente en la época. Asimismo, desde su infancia desarrolla su faceta teatral, que manifiesta a lo largo de su vida y obra tanto de manera explícita, en su colaboración con el Théâtre Érotique o el Théâtre du Plateau, como implícita, a través del disfraz, la auto-transformación y la defensa de la identidad múltiple. Así, multiplicidad e indefinición van de la mano en la trayectoria de una artista que, conocida como Claude Cahun, es también Lucy Schwob, Claude Courlis o Der Soldat ohne Namen, conviviendo todas ellas en un mismo ser que, en cuanto representado, trasciende su unidad en pos de la mascarada teatral. Por todo ello, la autora ha sido comprendida como pionera de una representación de la identidad y el género que trasciende su época para acercarse a presupuestos en consonancia con teorías que se desarrollan décadas después de su muerte, valiéndole, como se verá en próximos apartados, la etiqueta de madre precursora.

### 1.3. Cindy Sherman, el mito tras la máscara

En el año 1983, la artista conocida como Cindy Sherman posa para un retrato destinado a aparecer en la portada de *Art News* bajo el título *Who Does Cindy Sherman Think She Is?* La autora, ejemplo paradigmático de la representación de la identidad y la máscara en

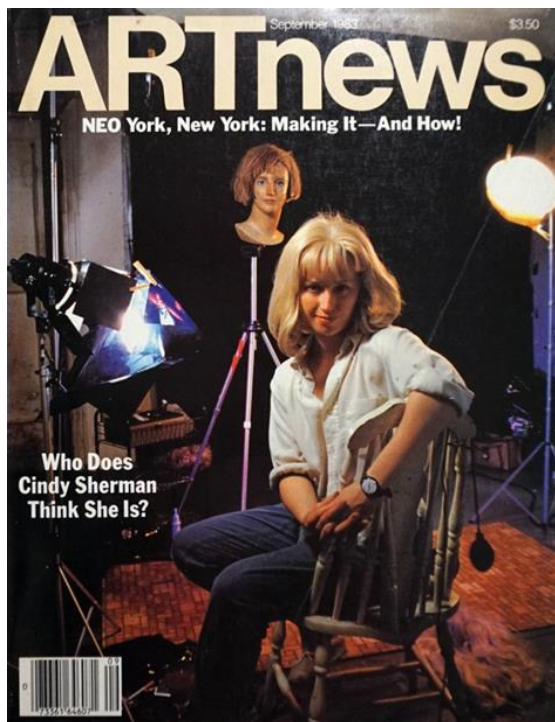


Fig. 8. Portada de *Art News*, 1983.

el arte contemporáneo, se presenta en la imagen encarnando el rol de artista: vistiendo una camisa blanca remangada en el medio de un set de fotografía en el que abundan diferentes pelucas, portando ella misma una de ellas y siendo iluminada por dos focos, visibles en la imagen. De este modo, lo que debería ser una fotografía de Sherman destinada a ilustrar la entrevista es, en realidad, un retrato orquestado que encarna el estereotipo construido por la crítica en torno a su persona. En este apartado se realizará un repaso por la trayectoria vital y artística de la autora para analizar las circunstancias que dan lugar a

su reconocimiento, determinando así el papel que juega la máscara en la construcción del mito de una autora que encarna en sí misma la fusión de artista, actriz y sujeto.

En 1954, el mismo año en el que fallece Claude Cahun en la isla de Jersey, nace Cynthia Morris Sherman en Glen Ridge, un pequeño pueblo de Nueva Jersey. Cindy, como la llamaban sus padres, es la última de cinco hermanos, habiendo una diferencia de diecinueve años entre ella y Bob, el primogénito. En 1957, la familia se muda a Centerport, un pequeño pueblo costero situado al norte de Long Island, debido a que su padre es contratado como ingeniero en la American Bosch ARMA, una fábrica de componentes de precisión para aviones de combate y buques de guerra. La propia Sherman describe a su padre como “a creep, insensitive and self-absorbed man who would criticize with hate”, mientras recuerda que su madre, profesora en la escuela

pública, “was always shielding him from the world and us from him.”<sup>104</sup> Según Henry Bond, el papel de su madre como cuidadora sacrificada de sus hijos y el hogar habría resultado fundamental en la educación de la artista, impactando en su interés por la investigación conceptual de los tópicos sociales femeninos abordados a lo largo de su trayectoria.<sup>105</sup>

La diferencia de edad de la autora con sus hermanos mayores, algunos de los cuales ya no vivían en casa de sus padres, propicia el desarrollo de diversas actividades de ocio individual que potencian su capacidad creativa pese a no contar con un núcleo familiar relacionado con la esfera cultural o artística. Así, su infancia está marcada por la presencia de la televisión y de los medios de comunicación de masas, perteneciendo, como señala Eva Respini, a una de las primeras generaciones de norteamericanos que crecen de la mano de los discursos televisivos.<sup>106</sup> Programas como *Million Dollar Movie* o *Mary Tyler Moore Show*, así como películas como *Rear Window* (1954) constituyen una fuente de inspiración a la hora de realizar dibujos y pinturas, una de sus actividades favoritas durante sus años en Centerport. Años después, hablaría sobre la influencia que podrían haber tenido sobre ella los modelos de mujer representados en los medios de comunicación en esta época: “Any woman (on television and movies) from that period was some kind of a role model not really in a positive way that inspired me, but which frustrated me in terms of what was expected of me as a young-girl-turning-into-a-woman.”<sup>107</sup> Por otra parte, la propia autora recuerda que su único contacto con el arte durante sus años escolares es *100 of the World's Most Beautiful Paintings*, un libro divulgativo en el que figuran algunos de los grandes nombres de la historia del arte hasta las vanguardias del siglo XX, el cual solía utilizar para reproducir sobre el papel obras de autores como Van Gogh o Picasso.<sup>108</sup>

---

<sup>104</sup> Sherman citada en TOMKINS, Calvin, “Cindy Sherman” en TOMKINS, Calvin, *Lives of the Artists. Portraits of ten artists whose work and lifestyles embody the future of contemporary art*, New York, Holt Paperbacks, 2010, pp. 29-30.

<sup>105</sup> BOND, Henry, *Life of Cindy: a biography of Cindy Sherman*, 2015, pp. 80-87. [Versión Kindle]

<sup>106</sup> RESPINI, Eva, “¿Puede la verdadera Cindy ponerse en pie, por favor?” en RESPINI, Eva (com.), *Cindy Sherman*, Madrid: La Fábrica, 2012, p. 14.

<sup>107</sup> Sherman citada en BOND, Henry, *Life of Cindy...*, *Op. Cit.*, p. 320.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 299.

Así mismo, desde muy pequeña la artista cultiva su gusto por el disfraz, un pasatiempo



Fig. 9. Cindy Sherman (izq.) y Janet Zink (der.) en 1966. Fotografía del padre de la autora.

que la acompañará en las diferentes épocas de su vida y que acabará convirtiéndose en el eje de su producción artística. En una entrevista con Noriko Fuku, Sherman cuenta que solía utilizar ropa y accesorios heredados de su abuela para la creación de roles y personajes diversos: “Intentaba parecer otra persona, incluso una anciana. Me maquillaba como si fuera un monstruo y cosas por el estilo, lo cual me parecía mucho más divertido que parecerme a Barbie.”<sup>109</sup> Tanto es así que se conserva una imagen capturada por su padre, aficionado a la fotografía, en la que aparecen ella y su amiga Janet Zink disfrazadas de ancianas, preludiando la temática de una trayectoria marcada por la mascarada.

En 1968, su hermano Frank se muda de nuevo a la casa familiar por razones que se desconocen, estrechando en la convivencia su relación con la autora. Sin embargo, tan solo un año más tarde, y coincidiendo con el comienzo de ésta en el instituto, Frank se suicida. Ello supone un duro golpe para Cindy, que encuentra en la creatividad una suerte de vía de escape para superar su pérdida. Así, comienza a tocar la flauta, continúa con sus hábitos de dibujo y pintura y utiliza el disfraz, según Bond, “as a mechanism of dissociation whereby she could, in becoming another person, step away temporarily from her own feelings of desolation.”<sup>110</sup> En palabras de la propia autora: “It was a cathartic thing I needed to do. I would just spend hours in my room dressing up every time I got depressed.”<sup>111</sup> En este punto, ya sea como forma de catarsis o de ocio, la mascarada forma parte de la cotidianeidad de Sherman, transformando su apariencia a través de la ropa y el maquillaje para construir personajes ajenos a ella que funcionan como una suerte de vía de escape de su vida e identidad.

<sup>109</sup> Sherman citada en RESPINI, Eva, “¿Puede la verdadera...?”, *Op. Cit.*, p. 14.

<sup>110</sup> BOND, Henry, *Life of Cindy...*, *Op. Cit.*, p. 487.

<sup>111</sup> Sherman citada en *Ídem*.



Ya iniciada la década de 1970, decide iniciar un programa de estudios artísticos en la State University College ya que, como señala Tomkins, sus padres no podían costearse escuelas más prestigiosas.<sup>112</sup> En este contexto conoce a Robert Longo, un estudiante mayor que ella que se convertirá en una de las figuras decisivas en los primeros años de su trayectoria. Longo, que también se había criado en Long Island, cuenta con gran carisma y habilidades comunicativas que le habían permitido introducirse en el panorama artístico y cultural del momento desde su llegada a Buffalo. Según afirma Sherman:

Robert contribuyó de forma realmente decisiva a abrirme los ojos al arte contemporáneo porque, durante el primer año, te dedicas a estudiar la historia antigua en el arte, y en los barrios residenciales de Long Island, donde me crie, no tenías contacto alguno con el arte contemporáneo. Pero entonces empecé a frecuentar a Robert y a esa gente, a ir con ellos al Albright-Knox Museum, que está justo en frente de la facultad, y conocí el arte contemporáneo de primera mano. Ahí fue cuando empecé a preguntarme por qué quería pintar. Simplemente me parecía que no tenía sentido.<sup>113</sup>

Es por ello que, en su segundo año de universidad, y habiéndose mudado con Longo, decide dar un cambio de rumbo a su trabajo, dejando a un lado la pintura para iniciarse en la práctica fotográfica de la mano del profesor Robert Link. Sin embargo, en su primer contacto con la materia, la autora no alcanza la destreza técnica requerida por Link, viéndose obligada a repetir la asignatura, impartida esta vez por una nueva profesora, Barbara Jo Revelle, cuya influencia en Sherman será decisiva para el desarrollo de su obra posterior. Revelle es una fotógrafa feminista que pone en contacto a su alumnado con el arte conceptual y otros movimientos contemporáneos, otorgando menos importancia a la excelencia técnica en pos del contenido conceptual de las imágenes. Al respecto, recuerda Sherman: “She felt that to have an idea was what mattered and right away that made so much more sense to me.”<sup>114</sup> Además, existía el rumor de que una de las tareas propuestas por la profesora consistía en una salida a un paraje natural, en la que los alumnos tendrían que fotografiarse desnudos interactuando con su contexto. Esto perturba a la joven Sherman que, guiada por su timidez, decide ensayar fotografiándose a sí misma desnuda frente a la cámara. Finalmente, la profesora decide que la tarea asignada no será esa, sino una serie en la que cada alumno se enfrentase a su propia zona de confort. Así, Sherman utiliza aquella primera prueba para realizar un conjunto de

---

<sup>112</sup> TOMKINS, Calvin, “Cindy Sherman”, *Op. Cit.*, p. 31.

<sup>113</sup> Sherman citada en RESPINI, Eva, “¿Puede la verdadera...?”, *Op. Cit.*, p. 15.

<sup>114</sup> Sherman citada en TOMKINS, Calvin, “Cindy Sherman”, *Op. Cit.*, p. 131.

fotografías en las que juega con el concepto de deformación sometiendo su cuerpo desnudo a posturas forzadas y antinaturales, transformando en su apariencia física.<sup>115</sup> En este sentido, observamos en esta precoz investigación sobre los límites del cuerpo un importante precedente de lo que será el leitmotiv de su producción artística. Y es que, aunque la autora se presenta desposeída de todo adorno, ropa o artificio, ya se puede advertir en ella la voluntad de demostrar que el cuerpo, incluso cuando se muestra desnudo, puede ser utilizado como medio para la transformación y la mascarada.

Al igual que hacía de niña, Sherman mantiene en esta época la costumbre de disfrazarse de diferentes personajes, reconocibles y tipificados, siempre ajenos a ella, que utiliza en ocasiones para asistir a eventos, inauguraciones o fiestas. Sin embargo, como señala Bond, la autora no pretende transformarse en esos personajes por completo, sino que la modificación se centra tan solo en su apariencia, y no en cambiar rasgos de su personalidad o de su voz. Asimismo, en un primer momento no pone en práctica esta actividad con la voluntad de fotografiar el resultado o de convertirlo en su objeto artístico, aunque al hacerlo descubre un modo de representación que la acompañará a lo largo de toda su producción, convirtiéndose en su marca personal. En sus propias palabras:

It was my boyfriend Robert Longo's idea who just said: "You have all this make up, why don't you do a series of photographs of yourself putting it on?" And I did and that seemed to put together a lot of the frustrations about where I was going to go, in making art. It made sense for the concept for me to document it in a split second rather than to laboriously paint my idea.<sup>116</sup>

De este modo, en algunas de las obras realizadas en sus últimos años de universidad se

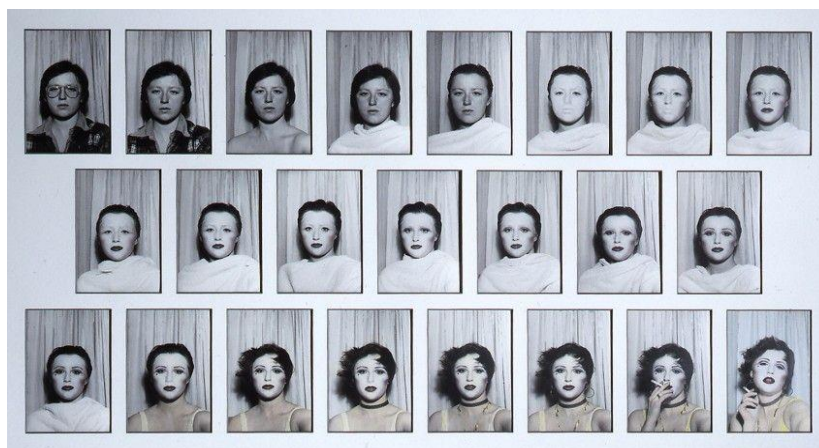


Fig. 10. Cindy Sherman, *Untitled #479*, 1975.

advierte este interés por la transformación de la apariencia. Es el caso de la serie *Untitled #479* (1975), considerada por la autora como su primer trabajo serio, en la que se presenta

<sup>115</sup> BOND, Henry, *Life of Cindy...*, *Op. Cit.*, p. 708.

<sup>116</sup> Sherman citada en *Ibid.*, p. 799.

el proceso de metamorfosis de una apocada joven estudiante con gafas vestida según la moda de la época en una mujer de estilo vamp que se muestra fumando en actitud desafiante. Con todo, a diferencia de lo que sucede cuando utiliza el disfraz en su cotidianeidad, en el momento en el que la autora introduce esta temática en su obra sí pretende modificar su personalidad, destacando la importancia de la actitud y la gestualidad a la hora de construir la identidad. A partir de este momento, y siendo todavía estudiante, la artista desarrolla esta temática en múltiples obras, entre las que se podría destacar *Bus Riders* (1976) ya que en ella introduce por primera vez la noción de estereotipo, que se convertirá en uno de los pilares fundamentales de su obra.<sup>117</sup>

Paralelamente, durante estos años Longo continúa ampliando su red de contactos en la esfera artística de Buffalo, entablando amistad con Charles Clough, un pintor un par de años mayor que él asociado a la Galería 219, relación que marca un nuevo curso en su trayectoria profesional, así como en la de Sherman. Y es que Longo y Clough, con sus estudios finalizados, se percatan de la falta de espacios expositivos destinados a albergar la obra de los artistas emergentes en Buffalo, por lo que deciden crear uno propio: Hallwalls.<sup>118</sup> El proyecto no sería solo un lugar de exposición, sino que también ofrecería residencias artísticas, conferencias y charlas con el objetivo de conectar y reivindicar la escena creativa del lugar. Además, ambos artistas, junto con Sherman, que se encuentra todavía terminando la carrera, se mudan a este emplazamiento. De este modo, aunque ella no participa de la creación y gestión del espacio, tiene la oportunidad, al igual que sus compañeros, de conocer y establecer contacto con creadores tanto consagrados como emergentes que se vinculan al mismo, aprendiendo de su obra y experiencia. Tanto es así que, desde su creación, el centro acoge a numerosos artistas como Vito Acconci, Martha Wilson, Lynda Benglis, Jack Goldstein, Dan Graham, Chris Burden, Bruce Nauman, Nancy Holt, Yvonne Rainer, Robert Irwin, Richard Serra o Katharina Sieverding. Tanto es así que algunas de las personalidades que participan de Hallwalls resultarán fuentes de inspiración directas para la autora en su obra posterior.<sup>119</sup>

Asimismo, Hallwalls atrae también a críticos y comisarios como Lucy Lippard, Marcia Tucker o Helene Winer, directora de la galería alternativa neoyorkina Artists Space, que

---

<sup>117</sup> RESPINI, Eva, “¿Puede la verdadera...?”, *Op. Cit.*, p. 16.

<sup>118</sup> El nombre del espacio viene dado por una colaboración entre Longo y Clough que consistía en una exposición de sus propias obras en las paredes del pasillo que unía los estudios de ambos, situados en el mismo edificio en el que se emplazaría Hallwalls. *Ibid.*, p. 15.

<sup>119</sup> BOND, Henry, *Life of Cindy...*, *Op. Cit.*, pp. 918-925.

resulta especialmente relevante para el reconocimiento de Sherman. Tras la visita de Winer, Longo viaja a Nueva York para proponerle una colaboración entre los artistas ligados a Artists Space y los de Hallwalls, que se materializa en una exposición conjunta llevada a cabo en 1977 bajo el título *Resemblance*. La selección de artistas de Hallwalls está formada por Sherman, Longo, Clough y Bertolo, así como Michael Zwack y Nancy Dwyer, autores cercanos a ellos. Por su parte, el grupo de artistas de Artists Space está constituido por Jack Goldstein, David Salle, Troy Brauntuch, Matt Mullican y Paul MacMahon, siendo en su mayoría estudiantes de John Baldessari en un curso que éste impartía en CalArts bajo el nombre de “Post-Studio Art”. Los intereses del grupo, impulsados por Baldessari, giran en torno a la deconstrucción del imaginario proporcionado por los medios de comunicación, publicidad y cine, apropiándose de tópicos, recursos y técnicas para otorgarles nuevos significados.<sup>120</sup> De este modo, advertimos que su contacto con el grupo neoyorquino habría proporcionado a Sherman herramientas y temas que influirán de manera significativa en su obra.

En 1977, tras haber visto *Resemblance*, Douglas Crimp, reconocido crítico y amigo de Helene Winer, invita a Longo, Brauntuch y Goldstein a participar de una exposición que se iba a realizar en Artists Space bajo el título *Pictures*. Y, aunque Sherman no es seleccionada para la muestra, ese mismo año se le otorga la National Endowment for the Arts Fellowship, por lo que la pareja decide trasladarse a Nueva York con vistas a poder entrar en contacto con galerías de gran alcance como Sonnabend, Feldman, Cooper, Castelli, Weber o Bykert. Una vez en la ciudad, la autora decide buscar trabajo para reservar la suma de la beca para el desarrollo de su proyecto artístico. Por ello, acepta un trabajo en Macy’s en el que solo dura un día y que recuerda como una experiencia “overwhelming and horrible.”<sup>121</sup> Viendo su frustración, Longo contacta con Winer para pedirle ayuda al respecto, y ésta, que estaba buscando una recepcionista para Artists Space, decide contratar a Sherman. Esto le proporciona una estabilidad económica y un cómodo horario que le permite desarrollar sus proyectos artísticos de manera paralela. Además, alentada por Winer y el ambiente creativo de la galería, la artista acude disfrazada en numerosas ocasiones, representando diferentes papeles: desde una enfermera vestida con bata blanca, raya al medio y coleta hasta una secretaria de los años cincuenta, con traje de lana, sonrisa e insignia con su nombre, un giro irónico de su propio

---

<sup>120</sup> *Ibíd.*, pp. 1045-1052.

<sup>121</sup> *Ibíd.*, p. 1229.

trabajo en la galería, del que se conserva una fotografía tomada por la propia Winer.



Fig. 11. Sherman como secretaria en Artists Space, capturada por Winer en 1978.

Longo, por su parte, llega a Nueva York con una notable experiencia como comisario, y ya reconocido como una de las figuras relativamente representativas del panorama artístico emergente de Buffalo por su papel en Hallwalls. Por ello, cuando Carlotta Schoolman, comisaria jefa de The Kitchen Center for Video and Dance, decide emprender un viaje de varios meses por la India, recurre a él para sustituirla en su cargo. De este modo, los contactos proporcionados por Artists Space y The Kitchen, dos de las galerías emergentes más representativas de la Nueva York del momento, permiten a la pareja desarrollar una creciente red de contactos que contribuye a impulsar sus trayectorias.

En esta época, Sherman y Longo se van a vivir con David Salle, un artista que había formado parte del grupo de Artists Space en la exposición *Resemblance*. Según Respini, el contacto con Salle habría proporcionado a Sherman la inspiración para realizar una serie de fotografías que se acabarían convirtiendo en la reconocida serie *Untitled Film Stills* (1977-1980). El artista, que por aquel entonces trabajaba en el departamento de arte de una revista erótica, le enseña a la autora diversas imágenes de la publicación que representan escenas de personajes inspirados en películas de la década de 1950, pero sin hacer referencia a filmes específicos. Así, la autora comienza una serie de fotografías en las que, a través del disfraz, explora estereotipos de personajes femeninos presentes en películas de las décadas de 1950 y 1960, aludiendo a la obra de directores como Alfred Hitchcock, Michelangelo Antonioni o Douglas Sirk. Sin embargo, al igual que en las fotografías con las que trabajaba Salle, sus imágenes no representan filmes reales, sino una serie de referencias culturales reconocibles y tópicos femeninos profundamente arraigados en las sociedades occidentales, encarnados siempre por la propia Sherman. En esta serie se evidencia la persistencia en el imaginario cultural de la época de diferentes estereotipos femeninos clásicos, así como la importancia que todos los elementos contextuales tienen a la hora de construir la identidad. En este sentido, la artista va más

allá con respecto a series como *Bus Riders*, ya que no es solo la pose, el gesto o la expresión facial lo que construye el personaje, sino también el atrezzo, la vestimenta, la localización y los elementos que componen el contexto de cada una de las mujeres que presenta en las obras. Sherman continúa trabajando en sus *Untitled Film Stills* durante años hasta llegar a un total de setenta fotografías realizadas en diferentes localizaciones. Además, para su ejecución, cuenta con la ayuda de diferentes allegados como Robert



Fig. 12. Cindy Sherman, *Untitled #48*, 1978.

Longo, Nancy Dwyer o su propio padre, siendo este último el encargado de capturar *Untitled #48*, una de las piezas más reconocidas de la serie.<sup>122</sup> Según Respini, estas

fotografías “constituyen uno de los conjuntos de obras más relevantes realizados en el siglo XX y que han sido elevados la categoría de canon artístico por historiadores del arte, conservadores y críticos.”<sup>123</sup>

Por otra parte, la exposición *Pictures*, por la que Longo se había trasladado a New York, no había tenido una gran repercusión, recibiendo además numerosas críticas por parte de teóricas feministas que denunciaban que el grupo de artistas participantes estaba compuesto enteramente por hombres. Con todo, en 1978 Winer apuesta por sumar al núcleo inicial nuevas y más diversas voces, incluyendo a otros autores como Louis Lwaler, Adrian Piper, Christopher D’Arcangelo y, esta vez sí, Cindy Sherman. Los artistas trabajan con la idea de la identidad como constructo cultural, y Sherman lo hace particularmente desde el concepto de artificio y la apariencia, presentando las primeras imágenes de la serie *Untitled Film Stills*, que se ponen a la venta por 50 dólares cada una.<sup>124</sup> Esta muestra resulta decisiva para el reconocimiento de los artistas, ya que autores como Douglas Crimp o Craig Owens escriben sobre ella para la revista *October*, relacionando las obras presentadas con los presupuestos de la posmodernidad. Además,

<sup>122</sup> *Ibíd.*, pp. 3690-3697.

<sup>123</sup> RESPINI, Eva, “¿Puede la verdadera...?”, *Op. Cit.*, p. 18.

<sup>124</sup> BOND, Henry, *Life of Cindy...*, *Op. Cit.*, p. 1562.

ambos hacen hincapié en la figura de Sherman, lo cual habla de su consolidación como pieza clave del panorama artístico emergente del momento. Finalmente, la exposición acabaría siendo considerada uno de los principales eventos del arte posmoderno, así como un hito en cuanto a la influencia de la cultura de los medios de comunicación en el arte, mientras que el grupo de artistas que exponían serían conocidos como la Generación Pictures.<sup>125</sup>

Asimismo, a finales de 1979 se produce otro acontecimiento fundamental para el devenir de la trayectoria de Sherman: la creación de Metro Pictures<sup>126</sup>, una nueva galería creada por Helene Winer, que abandona Artists Space, y Janelle Reiring, que había trabajado hasta el momento con la Castelli Gallery. La inauguración del espacio se hace un año después, con motivo de una exposición grupal de todos los artistas, seguida de dos exposiciones llevadas a cabo en paralelo y dedicadas a Sherman y Goldstein. De este modo, Metro Pictures posibilita a la artista realizar su primera exposición individual, en la que continúa trabajando la idea de la mascarada, introduciendo esta vez diferentes escenarios y paisajes ajenos a los personajes representados, poniendo de manifiesto la importancia del contexto a la hora de concebir la identidad de los mismos. Para ello, proyecta fotografías de los escenarios que quiere introducir en las imágenes sobre un fondo neutro sobre el que se sitúa ella encarnando diferentes identidades. Aunque la artista no titula la serie, lo que se acabará convirtiendo en uno de los rasgos característicos de su obra, el conjunto es conocido como *Rear Screen Projections*, el nombre que esta técnica recibe en fotoproducción. Así, como recuerda James Welling, el contacto con Metro Pictures resulta decisivo para los artistas que colaboran con la galería, proporcionándoles una creciente visibilidad: “Immediately there was a lot of press and critical attention on us.”<sup>127</sup> A partir de este momento, la colaboración de la artista con este

---

<sup>125</sup> RESPINI, Eva, “¿Puede la verdadera...?”, *Op. Cit.*, p. 24.

<sup>126</sup> El nombre de la institución alude, por una parte, a la noción de metrópolis, en su relación con la ciudad de Nueva York y, por otra, al título de la exposición que en 1977 había dado a conocer a la mayoría de los artistas que iba a representar la galería.

De los artistas de *Pictures* se desmarcan David Salle y Matt Mullican, que deciden que los represente la Mary Boone Gallery. Según Bond, esto genera cierta controversia debido a la rivalidad entre el grupo representado por Boone (Jenny Holzer, Jean-Michel Basquiat o Keith Haring) y el de Metro Pictures (Cindy Sherman, Robert Longo, Jack Goldstein o Richard Prince). Como recuerda Rosetta Brooks: “The competition raged between the two galleries [Metro and Boone] and their artists. I remember being at art openings where if you were spotted talking to an artist from Metro Pictures, you got the cold shoulder from the Boone brigade and vice versa. It was hilarious. So childish.” *Ibid*, p. 2016.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 1993.

espacio será asidua y fructífera, favoreciendo el mutuo reconocimiento y manteniéndose hasta la actualidad.

Tras haber puesto fin a su relación con Longo, en 1980 Sherman conoce a Richard Prince, un artista que también se centra en investigar las relaciones entre el ser y la apariencia. El trabajo de Prince consiste en realizar fotografías de primer plano de personajes pertenecientes a imágenes de anuncios y revistas, sacándolas de contexto para otorgarles un nuevo significado o interpretación. Así, los artistas comparten intereses comunes, reflejados en sus obras: los dos toman la fotografía como medio, si bien rechazando la fotografía comercial o de estudio; ambos juegan con referencias, arquetipos e imágenes de la cultura popular presentes en revistas, anuncios y películas; y tanto Sherman como Prince manifiestan el gusto por la ambigüedad que atraviesa sus trayectorias. Estas



Fig. 13. Cindy Sherman y Richard Prince, *Untitled Double Portrait*, 1980.

similitudes los llevan a realizar diferentes trabajos colaborativos, entre los que destacan un par de retratos en color de cada uno, vestidos, peinados y caracterizados como si fuesen la misma persona, suavizando las diferencias entre ambos y enfatizando los ojos y la peluca. De este modo, ponen de manifiesto la dificultad de diferenciar uno de otro, e incluso de discernir si uno, el otro o los dos es un hombre o una mujer. Como esta obra atestigua, la relación con Prince, que durará hasta 1982, le proporciona a la artista el ambiente perfecto para seguir desarrollando su inclinación por el disfraz y la mascarada a la hora de construir múltiples y diferenciadas identidades valiéndose de su propio cuerpo.

En 1981, Sherman recibe su primer encargo de *Artforum*, publicación de referencia en el terreno del arte contemporáneo. La oferta viene de la mano de Ingrid Sischy, directora del medio por aquel entonces, que le propone realizar una obra de temática libre valiéndose de dos páginas de la revista. Para ello, la autora se inspira en los desplegados de las revistas eróticas de la época, así como en el trabajo que Lynda Benglis había realizado para *Artforum* en 1974, que Sherman conoce a partir de su presentación en



Hallwalls.<sup>128</sup> De este modo, realiza un conjunto de fotografías en las que, de nuevo, aparece encarnando diferentes personajes femeninos, esta vez presentados en posición horizontal, ocupando dos páginas y con la mirada fija fuera del encuadre. Sin embargo,



Fig. 14. Cindy Sherman, *Untitled #93*, 1981.

cuando la autora presenta las imágenes ante Sischy, ésta opina que todas las fotografías parecen presentar a una mujer que acaba de ser víctima de algún tipo de violencia y rechaza

incluirlas en *Artforum* debido a las críticas que podrían ocasionar, por lo que finalmente son expuestas en Metro Pictures. Y, efectivamente, el conjunto suscita una gran controversia debido a características como la paleta de colores utilizada —valiéndose de expresivos contrastes lumínicos—, la manera de presentar a los personajes —en posiciones de íntimas y de vulnerabilidad—, así como la referencia irónica a las revistas eróticas —pensadas para el público masculino—. En este sentido, las imágenes son señaladas por teóricas feministas como Laura Mulvey o Roberta Smith, hasta entonces defensoras de la obra de Sherman, que consideran que estas representaciones propician la victimización de la mujer y señalan su pasividad.<sup>129</sup> Sin embargo, la artista señala que con esta obra buscaba que cada imagen fuese “like seeing your daughter in a vulnerable state. I wanted it to feel like you were intruding on somebody’s intimacy, rather than feeling like you wanted to gawk. I wanted it to make you feel like ‘Oops, I better turn the page.’”<sup>130</sup> Con todo, y pese al rechazo de Sischy, Respini afirma que este conjunto de obras suponen un antes y un después en la trayectoria de la autora, contribuyendo, paradójicamente, a consolidar su éxito: “Este provocador conjunto de obras marcó el comienzo de una nueva

<sup>128</sup> En 1976, Benglis ofrece una charla en Hallwalls en la que habla sobre la polémica suscitada por una obra publicada en *Artforum* en noviembre de 1974. La imagen, ubicada en una página doble de la revista, mostraba a la propia artista desnuda portando un gran dildo naturalista de látex. Además, ella había pagado por realizar su intervención, jugando con el concepto de anuncio y de las páginas desplegadas de revistas como *Playboy*. El mensaje de la obra, así como de la conferencia, pretendía denunciar la falta de mujeres artistas en una publicación que, pese a su reconocimiento como puntera en el campo del arte contemporáneo, seguía estando dominada por la perspectiva masculina. Esta intervención impresiona mucho a Sherman, que se inspira en ella para la propuesta realizada para *Artforum*. *Ibíd.*, pp. 918-925.

<sup>129</sup> RESPINI, Eva, “¿Puede la verdadera...?”, *Op. Cit.*, p. 31.

<sup>130</sup> BOND, Henry, *Life of Cindy...*, *Op. Cit.*, p. 2247.

era en la carrera de Sherman, catapultándola al estrellato artístico y generando una nueva oleada de vehementes debates críticos.”<sup>131</sup>

Tanto es así que en 1982 Sherman ya había expuesto en el Musée d'Art Moderne, el Centre Pompidou y la Galerie Chantal Crousel en París; el Rheinisches Landesmuseum en Bonn; la Lisson Gallery en Londres y en otras ciudades como Italia o Austria. De hecho, Tomnkis considera que este es el “breakthrough year”<sup>132</sup> de la autora, ya que por primera vez participa también en eventos internacionales como la Documenta VII de Kassel o la Biennale di Venezia. Además, la estabilidad económica proporcionada por su creciente éxito lleva a la artista a dejar su trabajo de recepcionista en Artists Space y dedicarse por completo a su producción artística. Asimismo, la diferencia entre el reconocimiento de Sherman con respecto al de Prince, no tan acusado, da lugar a la ruptura de la pareja. Según la autora: “he was so jealous of my success and that’s what came between us, I have no doubt.”<sup>133</sup> Poco después, conoce en The Kitchen a Michel Auder, un videoartista y director francés afincado en Nueva York con el que estaría casada entre 1984 y 1999.

Según Tomkins, en los siguientes años la autora reacciona a su popularidad con un trabajo cada vez más duro y provocativo, paralelo a sus colaboraciones con el mundo de la moda. Desde los primeros años de su trayectoria, el papel de la moda resulta fundamental en cuanto se concibe como instrumento para la representación de sus múltiples máscaras. El uso de disfraces, pelucas y accesorios le posibilita la creación de diversos personajes a partir de su propia imagen, utilizando diferentes estrategias para crear referencias culturales en relación a problemáticas de representación de cuestiones como el género o el estatus social. Por ello, ve en la colaboración con esta industria la oportunidad de conjugar su fascinación por la disciplina con su actitud crítica acerca de los modelos de mujer que ésta representa. Así, cuando en 1983 Dianne Benson contrata a la autora para una campaña destinada a aparecer en la revista *Interview*, ésta crea una serie de fotografías que resultan una suerte de parodias del mundo de la publicidad y la moda, protagonizadas por ella misma encarnando a personajes excéntricos que distan de representar el modelo de belleza y elegancia habitual en estas campañas, invirtiendo este cliché femenino desde uno de los principales pilares que lo sustentan. De este modo, en lugar de la atmósfera

---

<sup>131</sup> RESPINI, Eva, “¿Puede la verdadera...?”, *Op. Cit.*, p. 30.

<sup>132</sup> TOMKINS, Calvin, “Cindy Sherman”, *Op. Cit.*, p. 43.

<sup>133</sup> BOND, Henry, *Life of Cindy...*, *Op. Cit.*, p. 2480.

irreal que el espectador se suele encontrar ante las imágenes publicitarias, estas fotografías lo confrontan con diferentes estados emocionales, desde rabia hasta incomodidad o tristeza. Sin embargo, al igual que había sucedido con Sischy, Benson rechaza el trabajo al considerar que el público al que irían dirigidas las imágenes podría llegar a sentirse ofendido, generando el efecto opuesto al deseado. Del mismo modo, cuando ese mismo año recibe un encargo de la marca Dorothée Bis para para *Vogue Paris*, la artista decide enfatizar la degradación de los personajes representados, presentándolos con moretones, los ojos inyectados en sangre, consumiendo cocaína, etc. Así, al igual que había sucedido con anterioridad, aunque las imágenes no llegan a publicarse en la revista, sirven a la autora para presentarlas como una nueva serie en Metro Pictures.<sup>134</sup>

Estos primeros trabajos de la autora para la industria de la moda marcan el comienzo de su inclinación por lo grotesco y macabro, así como el progresivo abandono de su cuerpo en pos del uso de maniqués, prótesis y otros accesorios. Y aunque esta decisión da lugar a múltiples interpretaciones,<sup>135</sup> la propia Sherman reconoce que este giro en su obra surge como respuesta a su creciente popularidad en el mundo del arte, muy vinculada a su presencia en las obras como personaje. Por ello, decide ir desligándose progresivamente de la línea habitual de su obra con la intención de iniciar un nuevo camino que suponga un reto para galeristas y coleccionistas. Así, en la serie *Fairy Tales* (1985), aunque todavía aparece en las fotografías, su apariencia se modifica a partir de prótesis y otros accesorios corporales, alejándose de los personajes femeninos utilizados hasta el momento para inclinarse por una representación que trasciende la idea de lo natural e incluso lo humano. Sobre ello, recuerda: “No sé por qué esa obra ha podido surgir de esos sentimientos, pero creo que quería hacer algo que no pudiera imaginarme a nadie comprando: A ver si te gusta esto.”<sup>136</sup>

En 1987, Lisa Phillips, comisaria del Whitney Museum of American Art, propone realizar una exposición retrospectiva del trabajo de Sherman hasta la fecha, siendo la primera retrospectiva realizada a un artista de la Generación Pictures. Así, la muestra funciona

---

<sup>134</sup> *Ibíd.*, p. 2729-2736.

<sup>135</sup> Amada Cruz interpreta la ausencia de lo humano como “un rechazo del cuerpo socializado con el que nos tropezamos a diario en los medios”, mientras que Hal Foster, siguiendo la teoría del constructo de la abyección de Julia Kristeva, opina que este giro supone “una muestra del cuerpo vuelto del revés, del sujeto sometido literalmente a la abyección, expulsado.” Por su parte, Respini relaciona el alejamiento de la representación de la figura humana como una respuesta a las opiniones de la crítica feministas con respecto a sus trabajos previos. RESPINI, Eva, “¿Puede la verdadera...?”, *Op. Cit.*, pp. 35-36.

<sup>136</sup> Sherman en *Ibíd.*, p. 36.

como prueba de la consolidación del reconocimiento de la autora, cuyo éxito será imparable desde finales de la década de 1980, impulsado por la visibilidad que le ofrece Metro Pictures. En palabras de Bond: “The trajectory of Cindy’s career could be described as a slowly, quietly, but relentlessly ascending path, built on the mutual trust and admiration between her and the owners of Metro.”<sup>137</sup>

Poco después, la artista retoma el uso de su imagen para una serie realizada en una residencia artística en Roma organizada por Barbara Galdston. Las obras, presentadas en grandes marcos dorados, aluden en composición, temática y formato a grandes obras



Fig. 15. Cindy Sherman, *Untitled* #216, 1989.

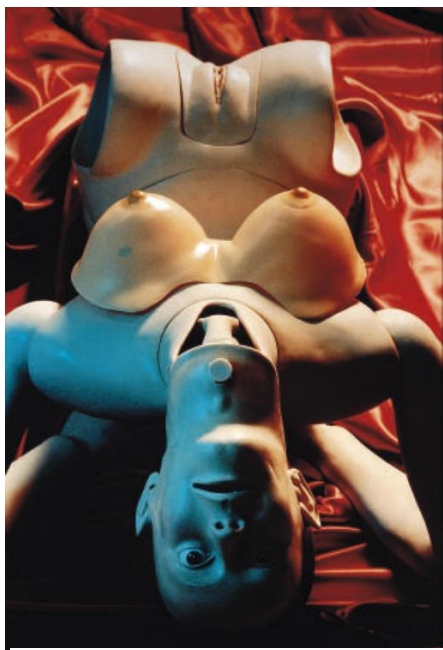
clásicas de la historia del arte, parodiándolas en la exageración. Sin embargo, lejos de querer imitar de manera fidedigna esas pinturas, Sherman pretende mostrar con ellas versiones mundanas e irónicas que parodian las obras encumbradas. Además, y a pesar de estar en Roma muchas de ellas, la autora no visita los espacios en los que se encuentran, sino que toma las referencias de las reproducciones de libros turísticos y souvenirs. Asimismo, sigue jugando con las prótesis, explotando la teatralidad, lo grotesco y lo paródico de la imagen de los personajes nobles representados, entre los que por primera vez los hombres ocupan un papel representativo. La serie, que se conoce como *History Portraits*, se expone en Metro Pictures

en 1990, dando lugar a una respuesta inmediata y favorable por parte del público, la crítica y los coleccionistas, quizás por tratarse de un trabajo menos grotesco que sus últimas obras, con referencias fácilmente reconocibles al arte clásico y a la obra de algunos de los considerados grandes maestros. La exposición recauda alrededor de 1.800.000 dólares. Como señala Calvin Tomkins: “It was one of those killer art world events –rave reviews, tremendous word of mouth, every available print sold.”<sup>138</sup>

<sup>137</sup> BOND, Henry, *Life of Cindy...*, *Op. Cit.*, p. 3048.

<sup>138</sup> TOMKINS, Calvin, “Cindy Sherman”, *Op. Cit.*, p. 49.

En respuesta al éxito de sus *History Portraits*, y coincidiendo con la crisis social y sanitaria que estaba atravesando EEUU debido a la epidemia del VIH, en los siguientes



Cindy Sherman, *Untitled #261*,  
1992.

años la autora retoma la noción de lo grotesco en series en las que ella deja de ser la protagonista en favor de la representación de miembros mutilados, muñecas, comida putrefacta, macabras escenas sexuales y otras representaciones cada vez más abyectas, en conjuntos conocidos como *Disasters* (1986-1989), *Sex Pictures* (1992) o *Masks* (1996). Al respecto, comenta:

Tenía la sensación de que mi anterior muestra había tenido tanto éxito comercial que ahora, en estos tiempos tan difíciles, cobraba sentido aventurarse un tanto. Dado que, de todas formas, no espero que la gente compre mi arte y puesto que, a estas alturas, no tengo que preocuparme por la financiación o la censura, pensé que

bien podría tratar de tocar todos los registros y simplemente hacer algo que abordara directamente la cuestión de la sexualidad y la censura sin comprometer mis valores.<sup>139</sup>

En 1993, diez años después de sus primeros trabajos relacionados con el mundo de la moda, y con una reputación consolidada, la autora vuelve a recibir encargos de diferentes firmas para realizar colaboraciones con ellas. Y, si bien sus propuestas no presentan una realidad tan grotesca y deformada como los retratos que había realizado con anterioridad, en ellas sigue patente la crítica a los modos de representación femeninos imperantes en la industria. Sin embargo, a partir de este momento sus ideas tendrán buena acogida, trabajando con publicaciones como *Harper's Bazar* o *Vogue Paris*, así como con firmas como Marc Jacobs, Balenciaga o Chanel. Así, las diferentes marcas que la contratan, conocedoras de su rechazo a la industria de la moda, buscan vincularse con las últimas tendencias del mundo del arte de la mano de una autora en auge cuyas obras funcionan al tiempo como crítica y afirmación de lo que representan.

Asimismo, en esta época también tiene la oportunidad de colaborar con el cine, de la mano de Christine Vachon, directora independiente. En 1994, Vachon le propone realizar una película de terror de bajo presupuesto, para lo que Sherman solicita la beca

<sup>139</sup> RESPINI, Eva, “¿Puede la verdadera...?”, *Op. Cit.*, p. 37.



MacArthur de artes visuales y fotografía ofrecidas por la Catherine MacArthur Foundation, por valor de 500.000 dólares. La artista se encarga de la producción, casting y dirección de *Office Killer*, un filme guionizado por Elise MacAdam y protagonizado por Carol Kane, amiga de la artista. Sin embargo, la película no tiene mucho éxito y, como señala Tomkins: “The film received bad reviews, and must be judged Sherman’s only nonsuccess to date.”<sup>140</sup>

En paralelo al ascenso de su reputación como artista, en 1995 el MoMA decide comprar la serie *Untitled Film Stills* (1977-1980). Como muchas de las piezas se habían vendido, acuerdan que la autora realizará nuevas copias de los negativos originales para esta venta, incluyendo una nueva imagen descartada inicialmente, *Untitled #62*, que completa el conjunto de setenta fotografías. Según Bond, el museo paga alrededor de 1 millón de dólares por la serie completa, que se expone en su totalidad bajo el título *Complete Untitled Film Stills* en 1997.<sup>141</sup>



Cindy Sherman, *Untitled #397*, de la serie conocida como *Hollywood/ West Coast*, 2000.

Entre los años 2000 y 2002 la autora realiza dos series complementarias que se suelen denominar *Hollywood/Hamptons* o *West Coast/East Coast*, en las que aparece caracterizada como diferentes mujeres asociadas a estos lugares por su gestualidad, maquillaje, vestimenta y otros símbolos. Las once primeras imágenes (*Hollywood* o *West Coast*) se exponen en el año 2000 en la Gagosian Gallery de Beverly Hills, y exploran la ambición truncada de una serie de personajes femeninos representados por ella misma que aspiran a convertirse en estrellas de Hollywood. Esta muestra suscita cierta controversia, ya que diversas voces críticas apuntan a la falta de empatía e incluso crueldad de la autora a la hora de representar la identidad de estas mujeres a

<sup>140</sup> TOMKINS, Calvin, “Cindy Sherman”, *Op. Cit.*, p. 57.

<sup>141</sup> RESPINI, Eva, “¿Puede la verdadera...?”, *Op. Cit.*, p. 51.

de la muestra, en la que una espectadora le comenta: “I’ve been looking at her work for a long time and these are the most disturbing things I’ve seen yet. There is no empathy in them, none at all. Every woman I’ve talked to her feels the same way.”<sup>142</sup> Por ello, posteriormente la autora añade sus homólogos *Hamptons* o *East Coast*, expuestos en Metro Pictures en 2001, en la que los personajes recreados aluden a mujeres de clase social alta que viven en un mundo obsesionado con la riqueza y la juventud, en el que la apariencia lo es todo. Con posterioridad, la autora sigue explorando esta temática en series como *Untitled A-E*, *Head Shots* o *Society Portraits*.

Como señala Johanna Burton, en estos trabajos se produce un giro en la manera de representar la máscara de la autora que, si bien ha sido relacionado por la crítica con la empatía o la crueldad, según Burton tiene más que ver con la manera de representar los códigos presentes en las imágenes. Así, mientras en sus primeras obras alude a códigos abstractos que subrayan las formas en las que se representa la identidad a través de la cultura; en trabajos como *Hollywood/Hamptons* la autora no remite a imágenes culturales ni a códigos estables, sino que presenta unas determinadas estructuras de significado socializadas o relacionales, es decir, concebidas para ser interpretadas por el espectador. Por ello, Burton afirma: “Lo que transmite cualquier persona, fotografía o imagen no se puede entender sin pensar en *cómo* se percibe y *quién* lo percibe.”<sup>143</sup> En este sentido, el *cómo* es de manera relacional y el *quién* dependerá de cada espectador, acercándose a la manera de concebir la identidad del individuo en sociedad planteada por Goffman.

Por otra parte, en *Society Portraits* Sherman introduce en los retratos fondos alterados con medios digitales, técnica que le proporcionará años después una nueva vía de representación de la máscara o transformación en la creación de sus personajes. Así, a partir de 2010, comienza a trabajar con un nuevo formato: murales fotográficos de gran tamaño en los que se presentan imágenes de sí misma vestida con excéntricos atuendos sobre fondos en blanco y negro que recuerdan al papel pintado estilo toile de jouty. Su rostro aparece modificado digitalmente, alterando sus rasgos y acentuando las diferencias entre los diferentes personajes que, lejos de aludir a categorías o tipificaciones concretas, parecen pertenecer a sus propios universos. De este modo, la autora deja atrás sus

---

<sup>142</sup> TOMKINS, Calvin, “Cindy Sherman”, *Op. Cit.*, p. 27.

<sup>143</sup> BURTON, Johanna, “Cindy Sherman: Abstracción y empatía” en RESPINI, Eva (com.), *Cindy Sherman*, Madrid: La Fábrica, 2012.

característicos maquillaje y prótesis para plantear un tipo de modificación digital cercano a autoras como Orlan.

En la década de 2010, el éxito de Sherman parece completamente consolidado en el mercado del arte, convirtiéndose en una de las artistas contemporáneas más cotizadas. Así, en 2010 su *Untitled 153*, de la serie *Disasters/Fairy Tales*, es vendida en Phillips de Pury & Co. por 2.700.000 millones de dólares; mientras que, un año más tarde, *Untitled #96*, de *Centerfolds*, se vende en Christie's por 3.890.500. Tras alcanzar estas cifras, ambas obras consiguen posicionarse entre los primeros diez puestos del ranking de fotografías más caras de la historia del arte a nivel global.<sup>144</sup> Además, resulta especialmente representativo de su reconocimiento que hayan sido estas fotografías las que hayan recibido tan buena acogida en el mercado, ya que ambas pertenecen a series que, en su momento, cosecharon más polémica que éxito.

En el terreno personal, tras su divorcio con Auder en 1999, a lo largo de los años la autora tiene varias relaciones sentimentales con diferentes personalidades relacionadas con la esfera artística y cultural como el actor Steve Martin, el director Paul Hasegawa-Overacker o el cantante David Byrne, vocalista del grupo Talking Heads. Así mismo, en el año 2000 adquiere una segunda residencia en los Hamptons, símbolo por excelencia del éxito y la riqueza en EEUU. Además, aunque en 2005 compra dos pisos de un edificio en el SoHo destinados para vivienda y estudio, en 2011 se muda finalmente a una casa del siglo XIX en East Hampton, que cuenta con un gran jardín con pavos reales y cuya reforma y decoración encarga al diseñador Billy Cotton. Como señala Bond, este hecho resulta representativo de la posición social y económica alcanzada por la autora: “This was the transformation of Cindy’s life: from that ranch-style, one-story clapboard new-development family home on the north shore of Long Island to her new home, the epitome of understated luxury.”<sup>145</sup>

Por otra parte, su reconocimiento institucional alcanza su cénit cuando, en 2012, el MoMA le dedica una gran exposición retrospectiva en la que, además de sus series más representativas, se incluyen también sus trabajos para el mundo de la moda y su colaboración con el mundo del cine. La muestra, comisariada por Eva Respini, curadora del Departamento de fotografía del museo, recibe muy buenas críticas, convirtiéndose en

---

<sup>144</sup> GIL, Jorge, “¿Cuáles son las 10 fotografías más caras de la historia?” en *Gràffica*, 2018. Recuperado de: <https://graffica.info/10-fotografias-mas-caras-de-la-historia/> Última consulta: 04/06/2020.

<sup>145</sup> BOND, Henry, *Life of Cindy...*, *Op. Cit.*, p. 4042.



un hito fundamental en la carrera de la artista. En la actualidad, Sherman se posiciona como una de las voces principales del panorama artístico contemporáneo. Así lo atestiguan fuentes como *Artfacts*, que la sitúa en el puesto número 6 del ranking mundial de artistas, presentando su obra en alrededor de 1.523 exposiciones por todo el mundo, 121 de ellas individuales, y participando en 23 bienales a lo largo de su trayectoria hasta el momento. Así mismo, su presencia reiterada en instituciones representativas como el MoMA, el Whitney Museum o la galería Metro Pictures han contribuido al desarrollo y consolidación de su reconocimiento.<sup>146</sup>

De este modo, al igual que se ha hecho con las figuras de Erving Goffman y Claude Cahun, advertimos una serie de características en la vida de la autora que guardan relación con su capital simbólico y reconocimiento como artista. No obstante, su caso se presenta muy diferente a los mencionados, ya que su familia, como se ha señalado, no le proporciona un capital cultural representativo dado que no se encuentra vinculada a la esfera artística o cultural. Además, aunque durante la infancia sus padres potencian su creatividad y apoyan su decisión de estudiar artes en la universidad, tampoco cuentan con el capital económico necesario para costearse universidades o escuelas de arte de prestigio. Sin embargo, Peist señala que en los casos de artistas en los que el capital cultural no se presenta desde la infancia, se suele potenciar la importancia de los agentes mediadores a la hora de impulsar sus trayectorias.<sup>147</sup> En el caso de Sherman, en su llegada a Buffalo la artista conforma una red de contactos representativa que, como se ha visto, sitúa su punto de partida en la figura de Robert Longo. De la mano de Longo, se familiariza con el arte contemporáneo, frecuentando museos y galerías y conociendo publicaciones de referencia como *Artforum*, que le proporcionan las nociones básicas sobre las tendencias artísticas en auge en aquel momento. Además, la necesidad de encontrar un espacio expositivo que conectase y reivindicase la escena artística emergente de Buffalo llevan a Longo, junto con su amigo Clough, a crear Hallwalls, centro neurálgico de muchos de los artistas que posteriormente forman parte de la llamada Generación Pictures, incluida la propia Sherman. Como se ha señalado a lo largo del apartado, Hallwalls supone un catalizador para la trayectoria de Sherman, dado que a través de este espacio conoce a personalidades como Douglas Crimp, comisario de la

---

<sup>146</sup> ARTFACTS, “Cindy Sherman” en *ArtFacts*, 2020. Recuperado de: <https://artfacts.net/artist/cindy-sherman/2789> Última consulta: 04/06/2020.

<sup>147</sup> PEIST, Nuria, *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*, Madrid: Abada Editores, 2012, p. 235.

exposición *Pictures*, que se acabaría convirtiendo en uno de los principales teóricos del arte posmoderno; o Helene Winer, directora de Artists Space en aquel momento y posteriormente cofundadora de Metro Pictures, la galería que apuesta por la artista desde sus inicios y que la acompañará a lo largo de su trayectoria.

Por otra parte, Peist señala que una característica común a la hora de elaborar la biografía de un artista es la construcción de mitos, que pueden ir desde la posesión de un don o la intervención del azar hasta la marginalidad o la precocidad de la vocación. Así, en el mito que se construye en torno a la imagen de la artista, suelen tener importancia determinados personajes que intervienen en su formación. Por un lado, suele aparecer una figura recurrente vinculada a la formación de los mismos que, de algún modo, parece coartar su libertad creativa, funcionando como representación de aquello contra lo que éstos se rebelan. De este modo, se destaca la originalidad, ruptura e innovación del artista con respecto a las enseñanzas de sus profesores, haciendo de la singularidad su seña de identidad. Por otro lado, es frecuente que se destaque al tutor o mentor que impulsa su camino, introduciéndolo en un campo o impulsando su trayectoria en el mismo.<sup>148</sup> En los textos que hablan sobre la vida académica de Sherman, el retrato de Robert Link, el primer profesor de fotografía de la artista, suele corresponderse con la primera figura, ligado a una perspectiva más conservadora del arte y la técnica fotográfica, en una suerte de justificación de su inicial fracaso en la materia. Sin embargo, Barbara Jo Revelle tiende a aparecer como mentora, introduciendo a Sherman en el universo del arte conceptual, mostrándose su asignatura como el germen de su interés por la exploración del ser. De este modo, ambos contribuyen a la construcción del mito de una trayectoria en la que la destreza técnica se muestra en un segundo plano en favor de la intencionalidad artística y la capacidad para conceptualizar nociones acerca del ser y la mascarada. Asimismo, en los estudios biográficos sobre Sherman suele destacarse el hecho de que no haya tenido relación con el arte hasta su llegada a la universidad, subrayando conceptos como la singularidad o la vocación por encima de la formación académica. Además, consideramos que la imagen mitificada generada en torno a la figura de Sherman guarda relación con el propio contenido de su trabajo, así como con su postura a la hora de dar a conocer la persona que se encuentra tras la máscara. Así, la voluntad de mantener al margen su vida privada al tiempo que dedica su producción artística al estudio de la identidad alimenta el

---

<sup>148</sup> *Ibíd.*, 235-238.

halo de misterio generado en torno a la artista, favoreciendo, como se explicará con posterioridad, a la construcción del mito.

En definitiva, en el recorrido por la trayectoria vital y artística de Sherman observamos la importancia que tienen los diferentes contextos de la vida de la autora en el desarrollo de su obra, así como la manera en la que éstos determinan su reconocimiento como artista. Como se ha señalado, para Sherman la mascarada tiene una presencia representativa tanto en el ámbito personal como en el profesional, a pesar de manifestarse de formas claramente diferenciadas. Así, en su uso cotidiano el disfraz se presenta como una vía de escape o evasión de la realidad que solo afecta a la apariencia de la autora ya que, aunque ésta juega con la imagen de diferentes estereotipos, mantiene intactas las características propias de su voz, gestualidad y personalidad. Sin embargo, en su producción fotográfica la línea que separa la máscara del disfraz se disipa en pos de la transformación total de su identidad en la de personajes diversos, contruidos a partir de gestos, escenarios y referencias socioculturales reconocibles para el espectador. En este sentido, juega un papel fundamental la voluntad de la artista por sostener una postura ambigua con respecto a las interpretaciones de su obra ya que, como se ha visto, esta indefinición potencia la especulación de la crítica y las relaciones establecidas con múltiples corrientes en auge en ese momento. Con respecto a ello, advertimos un paralelismo con el proceso de consagración de autoras como Eva Hesse, estudiada por Peist, quien señala que la escultora se consagra al tiempo que los movimientos en los que es clasificada, en su caso la escultura antiforma y la crítica e historia feminista.<sup>149</sup> Así, la consolidación de Sherman va de la mano del auge de las corrientes con las que su obra es relacionada, a saber: la fotografía conceptual, la posmodernidad y el feminismo.

Finalmente, a lo largo del presente apartado se ha advertido que el hecho de que la autora no cuente desde su infancia con el capital cultural necesario para desarrollarse en el mundo del arte incrementa la importancia que la mediación tiene en su trayectoria. De este modo, el capital social se vuelve protagonista, destacando su contacto con agentes mediadores como Longo, Winer, Prince o Crimp, que le permiten construir una sólida red de contactos que impulsa su presencia institucional y académica. Así, varias retrospectivas en instituciones consolidadas como el MoMA o el Whitney Museum, las altas cifras alcanzadas en el mercado del arte o el hecho de que siendo una artista viva ya

---

<sup>149</sup> *Ibíd.*, 334.

se le hayan dedicado estudios biográficos son datos que hablan sobre su alcance y reconocimiento. En relación con esto, observamos una serie de datos repetidos en los relatos dedicados a la vida de la autora que contribuyen a crear lo que Peist denomina el mito de la artista. Entre las anécdotas destacadas están que no haya tenido contacto con el arte hasta la universidad, que suspenda la primera vez que cursa la asignatura de fotografía o la importancia de Barbara Jo Revelle como mentora en el arte conceptual. De este modo, Sherman se presenta como la artista misteriosa y reservada que, criada en un pequeño pueblo de Long Island sin ningún contacto con la práctica artística, suscita el interés de críticos, galeristas y coleccionistas, convirtiéndose en una de las figuras fundamentales del arte contemporáneo y en la referencia paradigmática en cuanto a la exploración de la relación entre mascarada e identidad a través de la fotografía.

## **2. La máscara del mito: reconocimiento y construcción del personaje en el ámbito intelectual y artístico a través de Erving Goffman, Claude Cahun y Cindy Sherman**

Teniendo en cuenta el recorrido realizado por las trayectorias de Claude Cahun, Cindy Sherman y Erving Goffman, en este apartado se pondrán en común las características de cada una de ellas para analizar los procesos, contextos y agentes que dan lugar a su consideración como referentes en la investigación de la mascarada desde sus respectivos ámbitos y perspectivas.

Para ello, se analizará el impacto que tienen los capitales definidos por Pierre Bourdieu en la construcción de su obra y el transcurso de sus carreras. Tal y como se ha explicado en la Introducción del presente estudio, el autor recupera y amplía la noción marxista de capital, contemplando, además del económico, otro tipo de capitales que funcionan como principios fundamentales de los diferentes campos sociales. Para el desarrollo de este apartado se utilizarán las nociones de capital económico, cultural y social definidas por el autor, analizando su presencia en cada una de las trayectorias a estudiar con el objetivo de determinar de qué manera ha podido influir la posesión de los mismos en el reconocimiento de cada uno de los casos a estudiar.

Por otra parte, se tomará el estudio de los procesos de reconocimiento definidos por Nuria Peist, asimismo explicados en la Introducción, a fin de determinar las características de las diferentes etapas o períodos que experimentan sus trayectorias hasta la consagración. De este modo, se partirá de los dos momentos de reconocimiento propuestos por Peist, comparando los casos entre sí y con los de otros autores estudiados por la autora para analizar las similitudes, diferencias y particularidades que presenta cada uno de ellos.

Finalmente, se atenderá a la configuración de la imagen que, una vez consagrada, se construye en torno a sus figuras, a saber: Goffman como referente de la microsociología y el estudio de la mascarada social, Cahun como madre precursora en la representación de la identidad múltiple a principios del siglo XX y Sherman como mito y paradigma de artista del disfraz a finales del mismo. Así, de forma transversal al proceso de consagración de los autores se presentará el papel que ocupan sus ideas y representaciones acerca de la máscara en la configuración de la imagen o personaje que se construye en torno a cada uno de ellos.

## **2.1. Análisis comparativo de la influencia de los capitales en las trayectorias de los autores**

En apartados anteriores se ha esbozado la influencia de los capitales que define Bourdieu en las trayectorias de cada uno de los autores, atendiendo a sus recorridos y experiencias particulares. Así, en el presente punto se realizará un análisis comparativo de la influencia de los capitales a fin de discernir cuál es el papel que interpretan en los diferentes procesos de reconocimiento y consagración presentados en este estudio. A este respecto, es preciso señalar que Bourdieu no concibe los capitales como compartimentos estancos, sino como sistemas que se relacionan e influyen entre sí. Con todo, y no por ello menos conscientes de ello, en este estudio se establecerá una división en su aplicación al estudio de las trayectorias como herramienta metodológica para la clarificación de su análisis.

En primer lugar, el caso de Claude Cahun funciona como ejemplo paradigmático de la influencia del capital económico en la trayectoria de un artista, ya que tanto Schwob como Malherbe nacen en familias pertenecientes a la burguesía nantesa, bien posicionadas tanto cultural como económicamente. Con apoyo económico familiar y varias viviendas heredadas, ambas tienen la oportunidad de formarse en instituciones de prestigio como la Sorbona, vivir largas temporadas en el extranjero y dedicar su vida a la práctica artística y la exploración de la identidad sin verse condicionadas por las demandas del mercado laboral. Así, observamos que el capital económico heredado por la pareja tiene un impacto considerable tanto en su producción artística como en la repercusión que adquiere con posterioridad la firma Claude Cahun. En este sentido, se debe tener en cuenta que es la posibilidad de vivir en París, punto de encuentro de la vanguardia cultural de la época, lo que les permite establecer contacto con proyectos y corrientes como el Théâtre ésoétrique, el Théâtre du Plateau o el surrealismo, así como con un nuevo modelo de mujer emancipada profesional, cultural y sexualmente que encuentra en la capital gala la cuna de sus reivindicaciones. Además, cuando la aparente liberación de la mujer durante la Primera Guerra Mundial se ve truncada por las consecuencias socio-económicas del conflicto, la situación económica de las artistas les permite mantener y desarrollar su libertad vital y creativa de forma independiente a los dictados sociales de la época.<sup>150</sup>

---

<sup>150</sup> Esta cuestión se ha desarrollado en el punto 1.2. del presente estudio.

Del mismo modo, consideramos que el hecho de que su estabilidad económica no dependa del éxito de sus carreras posibilita que no se vean condicionadas por las tendencias y demandas del mercado artístico, pudiendo explorar sin restricciones la relación entre la fotografía y los límites de la identidad y el género, investigación por la que la figura de Claude Cahun será recuperada con posterioridad. Prueba de ello es que, a pesar de que sus fotografías apenas son publicadas en vida, es este formato el que le vale su reconocimiento actual. Así, su producción fotográfica, dedicada íntegramente a la relación entre mascarada, género e identidad, es recuperada y ensalzada a finales del siglo XX de la mano de críticos, instituciones y artistas que toman como referente la precoz investigación de una autora que trasciende las nociones de identidad y género imperantes en su época para aproximarse a las de la contemporaneidad.

El caso de Goffman resulta similar al de Cahun en cuanto a las posibilidades que le ofrece el capital económico familiar a la hora de desarrollar su carrera académica. Al igual que Schwob y Malherbe, el autor tiene la posibilidad de formarse en diferentes países e instituciones, recibiendo la influencia de académicos de Toronto, Chicago, Edimburgo y las Islas Shetland. Asimismo, tras presentar su tesis no necesita incorporarse al mundo laboral de forma inmediata ya que cuenta con el apoyo económico de su familia, que lo ayuda hasta que su trayectoria esté asentada, además de con el estatus alcanzado tras su matrimonio con Angelica Schuyler Choate, perteneciente a una familia adinerada de Boston. Con todo, a diferencia de la pareja, Goffman no se puede permitir no desempeñar ninguna actividad laboral para dedicarse por completo a las investigaciones por las que es reconocido, sino que su estabilidad financiera le permite acceder al mundo académico y, dentro de él, a puestos cada vez más representativos, posibilitando el desarrollo de su corpus teórico y su posterior consagración como referente por sus ideas sobre la identidad como una suerte de máscara que la persona porta en sociedad.

A este respecto, tal y como se ha recogido en apartados previos, el propio Goffman reconoce que su situación acomodada le permite abrirse camino en un momento en el que la sociología de la investigación sobre el terreno se encuentra denostada en el ámbito académico, de manera que aquellos que abogan por esta corriente se ven excluidos del mercado de trabajo especializado. Sin embargo, aunque el autor es partidario de esta metodología, tras doctorarse puede permitirse no tener que introducirse de manera inmediata en el mercado laboral, por lo que sigue investigando y colaborando en diferentes proyectos que, finalmente, le proporcionan los contactos necesarios para

acceder a la vida académica. De hecho, Winkin señala que, en 1958, año en el que es contratado como profesor en la Universidad de Berkeley, Goffman posee ya una gran casa en las colinas de Berkeley con vistas a la bahía de San Francisco, un coche inglés de alta gama y otros símbolos representativos de su estatus. Además, su capital económico se verá incrementado a lo largo de los años de la mano de su gusto por las inversiones en bolsa y casinos, así como del propio éxito de su obra, que alcanza una gran repercusión a partir de la publicación de *The Presentation of Self in Everyday Life*.<sup>151</sup>

Por su parte, el caso de Sherman se presenta muy diferente a los de Cahun y Goffman en cuanto a este punto ya que, aunque sus padres apoyan su decisión de estudiar arte y la ayudan económicamente durante el transcurso de su carrera en Buffalo, la artista no nace en una familia tan bien posicionada económicamente como los otros autores. Por ello, si tiene la posibilidad de mudarse a Nueva York, centro neurálgico del arte contemporáneo en EEUU, es debido a que se le otorga una beca con el objetivo de desarrollar su proyecto artístico y no gracias a la ayuda familiar. De este modo, a diferencia de Cahun, observamos que la artista sí tiene relativa urgencia por alcanzar un reconocimiento que le proporcione la estabilidad económica suficiente como para poder vivir de su producción artística. Y, de hecho, hasta que no alcanza tal estatus desempeña otros trabajos, en los que destaca su papel como secretaria en la galería Artists Space, que compagina con el desarrollo de su carrera como artista.

En este sentido, el caso de Sherman supone una tercera posibilidad en la influencia que puede tener el capital económico de un artista en el desarrollo de su carrera. Así, mientras que Schwob y Malherbe pueden explorar diferentes posibilidades creativas sin necesidad de desempeñar ninguna actividad laboral, o mientras que Goffman recibe apoyo económico familiar hasta haber alcanzado un determinado estatus académico, la situación económica de Sherman hace que se vea obligada a solicitar becas y desempeñar diferentes trabajos de forma paralela a su carrera como artista. Debido a ello, la autora decide mantener su trabajo en Artists Space hasta el momento en el que su obra alcanza el reconocimiento suficiente como para proporcionarle estabilidad económica a largo plazo. De este modo, consideramos que, de las estudiadas, la trayectoria de Sherman es la que menos influida se ve por el capital económico heredado, lo que, como se verá, la empuja a valerse de otros recursos para impulsar su carrera.

---

<sup>151</sup> WINKIN, Yves, *Los momentos y sus hombres*, Op. Cit., p. 81.



Por otro lado, es preciso considerar el capital cultural de cada uno de los autores como recurso fundamental para el estudio de sus procesos de reconocimiento. De nuevo, el caso de Claude Cahun funciona como ejemplo representativo de ello dado el peso que tiene el capital cultural incorporado de las autoras a la hora de desarrollar sus trayectorias tanto de manera individual como conjunta. Esto se debe a que, desde muy temprana edad, ambas están en contacto con numerosos personajes clave de la élite intelectual nantesa, de la que la familia Schwob forma parte. Como se ha señalado en apartados anteriores, entre estas figuras destacan: el abuelo de Lucy, George Isaac Schwob, escritor y fundador de *Le Phare de La Loire*, su tío Marcel Schwob, autor de obras representativas como *Le livre de Monelle*, o Léon Cahun, tío de las artistas, bibliotecario y escritor del que éstas toman su apellido para su pseudónimo común. Asimismo, Marcel deja el diario en manos de Maurice René Schwob, padre de Lucy, lo que posibilita a la artista colaborar con la publicación en numerosas ocasiones, proporcionándole visibilidad a su obra desde muy joven.

De este modo, las autoras están en contacto desde su infancia con el mundo de la cultura, tanto en lo que se refiere a los clásicos, a través de su tío bibliotecario y amante del arte, como de las nuevas tendencias, debido a los contactos familiares en este ámbito. Desde la infancia se familiarizan con las habilidades y estrategias necesarias para desenvolverse con soltura en los diferentes círculos culturales que transitan a lo largo de sus trayectorias, lo que explica el hecho de que, durante su estancia en París, se relacionen con algunos de los grupos artísticos más representativos del momento, configurando una sólida red de contactos fundamental para su paso a la posteridad. Así, a pesar de su voluntad de diferenciarse de la herencia cultural y literaria familiar escogiendo el apellido Cahun, mucho menos reconocido que Schwob, la trayectoria de las artistas se ve indefectiblemente marcada por el peso del capital cultural que heredan de sus familias.

En este sentido, consideramos que su caso se aproxima al de Marcel Duchamp quien, según propone Peist, habría tomado la decisión de distanciarse de la herencia artística familiar, renunciando al éxito inmediato con el objetivo de impulsar el reconocimiento de su carrera a largo plazo. De este modo, y aludiendo a *L'Éducation sentimentale* de de Flaubert que comenta Bourdieu, Peist lo define como “el heredero que no quiere heredar,

o, mejor dicho, el heredero que quiere heredar sin ser heredado por su herencia.”<sup>152</sup> Así, como en el caso de Duchamp, aunque en los comienzos de sus carreras el capital cultural familiar proporciona visibilidad a las autoras –y particularmente a Schwob por vincularse a lo literario–, éstas buscan tomar distancia del nombre familiar para reivindicar el suyo propio. Sin embargo, no se puede dejar de tener en cuenta que las ventajas proporcionadas por la herencia cultural que reciben les otorgan los conocimientos artísticos y herramientas necesarias para que sus trayectorias sean reivindicadas con posterioridad.

El caso de Goffman se presenta muy diferente al de la pareja francesa, ya que el autor no hereda de su familia un capital cultural relevante para el desarrollo de su carrera como académico. Y es que, aunque su experiencia como parte de una familia discriminada por ser judía pudo haber determinado la inclinación de sus investigaciones, el hecho de que su núcleo familiar no guarde relación con el ámbito cultural o académico no le proporciona las facilidades que tienen otros autores para desenvolverse en esos ámbitos. Sin embargo, debido su capital económico, la familia Goffman puede invertir en la educación de sus hijos, de manera que, tanto Erving como Frances tienen acceso a una formación escolar y universitaria que les permite abrirse camino en sus respectivos campos profesionales.<sup>153</sup> En este sentido, consideramos que características del autor destacadas por Winkin como el interés desmedido por la lectura de los clásicos de la sociología, la posición social de observador comprometido o el hacer notar sus aportaciones en las aulas desde el comienzo de su trayectoria académica podrían responder a la necesidad de cultivar ese capital cultural no heredado. Tanto es así que, a pesar de esa falta, y valiéndose de otros capitales, el autor logra con relativa rapidez ser reconocido como una figura fundamental en su campo, llegando a ser considerado uno de los sociólogos más representativos de su época y, por tanto, alcanzando un capital cultural institucionalizado representativo.

Por su parte, Sherman comparte con Goffman la falta de capital cultural incorporado, ya que también nace en una familia que no guarda relación con el ámbito artístico o cultural. Por este motivo, cuando la artista comienza sus estudios no tiene conocimiento del arte

---

<sup>152</sup> La autora compara la figura de Duchamp con la de Frédéric, protagonista de la obra y definido por Bourdieu como “el heredero que no quiso heredar”. PEIST, Nuria, *Él éxito en el arte moderno...*, Op. Cit., pp. 92-95.

<sup>153</sup> Frances, conocida como Frances Bay, desarrollará su trayectoria como actriz en Hollywood, siendo reconocida por su participación en producciones representativas como *Blue Velvet* (David Lynch, 1986), *Twin Peaks* (1990-2017) o *Seinfeld* (1989-1998). En: WINKIN, Yves, *Los momentos y sus hombres*, Op. Cit., p. 17.

más allá de lo divulgativo, como atestigua que su única referencia al respecto sea una obra titulada *100 of the World's Most Beautiful Paintings*, según ella misma afirma. Así, al igual que sucede con Goffman, el capital cultural de Sherman no es incorporado sino institucionalizado, incrementándose a medida que evoluciona su trayectoria y su relación con las diferentes instituciones culturales de legitimación. Con todo, la estrategia principal de la autora no se basa en destacar con sus intervenciones en las aulas o en nutrirse de los autores clásicos del arte, sino que el germen de su éxito pasa, sobre todo, por establecer una red de contactos representativa en los círculos artísticos emergentes de Buffalo, lo que le proporciona visibilidad y herramientas necesarias para su consideración como artista clave de la segunda mitad del siglo XX.

No obstante, si bien en Sherman se hace especialmente evidente la necesidad de potenciar el capital social, consideramos que éste juega un papel fundamental en todos los casos estudiados, favoreciendo, e incluso posibilitando, el impulso de las trayectorias de los autores. Para Claude Cahun, la importancia del capital social se presenta desde la infancia, al igual que la del cultural o el económico, debido en este caso a la relación de la familia de las autoras con personalidades representativas del ámbito artístico y literario como Oscar Wilde, Colette, Apollinaire o Artaud. El posicionamiento de sus familias les permite tanto tener contacto con algunas de las figuras clave del panorama artístico del momento, como ser conocedoras de las diferentes estrategias a seguir a la hora de relacionarse en ese ámbito. Prueba de ello es que las artistas, a pesar de definirse como personas tímidas y reservadas, logran abrirse camino en diferentes grupos artísticos punteros de la esfera cultural parisina del momento. Así, su contacto con artistas como Nadja, Albert Birot, Chana Orloff, Adrienne Monnier, Philippe Soupault o André Breton funciona como catalizador para el desarrollo de sus trayectorias en, respectivamente, el Théâtre esotérique, el Théâtre du Plateau y el surrealismo. Asimismo, Monnier las introduce en los círculos de mujeres artistas representantes del nuevo modelo de mujer que se gesta en el París de la época. De este modo, su vinculación con varios círculos sociales y movimientos culturales potencia su reconocimiento posterior en cuanto son recuperadas por diferentes corrientes, como el surrealismo o el feminismo, que las consideran representantes de sus preceptos teóricos o artísticos.

En el caso de Goffman, la facilidad de establecer relaciones representativas para su trayectoria se manifiesta incluso antes de iniciar su camino en el ámbito de la sociología, concretamente cuando trabajando en la National Film Board conoce a Dennis Wrong,

productor de cine y sociólogo en la Universidad de Toronto que lo invita a iniciar sus estudios en la disciplina en dicha institución. Su paso por Toronto permite al autor hacerse notar ante sus compañeros y profesores, siendo recordado como un personaje despierto y excéntrico que ya en este momento destaca por sus intervenciones académicas. De este modo, pese a reconocerse como una persona introvertida y observadora, durante su estancia en esta universidad se da a conocer ante figuras representativas como Birdwhistell o Norton Hart, cuya influencia quedará patente en la obra del autor.

Sin embargo, consideramos que es su contacto con la llamada Escuela de Chicago y las relaciones que establece con profesores como Blumer, Hughes, Burke o Warner lo que marca un punto de inflexión en el devenir de su trayectoria posterior. Tanto es así que, más allá de lo conceptual, la relación personal que establece con Warner, director de su tesis, le ofrece la posibilidad de continuar investigando en la empresa de éste una vez doctorado, lo que, a su vez, le lleva a conocer a David Riesman, quien lo recomienda para el proyecto en el Hospital Sainte-Elizabeth. Asimismo, según señala Winkin, si Goffman tiene la posibilidad de acceder a su puesto de profesor en la Universidad de Berkeley no es solo por los beneficios que le otorga su capital económico, sino también por su contacto con Herbert Blumer, que en ese momento se encuentra configurando un prestigioso departamento con la intención de reunir todas las tendencias, teóricas y metodológicas, de la sociología del momento.<sup>154</sup> Así, Blumer facilita el acceso de Goffman a la Universidad, lo que le proporciona la estabilidad financiera allende de la familiar y el posicionamiento académico necesarios para continuar investigando y viendo crecer su trayectoria. Prueba de ello es la cátedra de Berkeley que se le otorga dos años después, con tan solo 40 años de edad, así como la prestigiosa cátedra Benjamin Franklin de la Universidad de Pensilvania que obtiene en 1968, o el cargo de presidente de la American Sociological Association que se le ofrece en 1982.

Por su parte, como se ha dicho, en la trayectoria de Cindy Sherman se evidencia el papel central que ocupa el capital social, que en su caso destaca por encima del económico o el cultural. Como se ha apuntado apartados anteriores, el contacto de la artista con la figura de Robert Longo marca un punto de inflexión en su relación con el arte contemporáneo, así como en la red de contactos de la esfera artística que la artista configura a partir de este momento. A través de él y del proyecto Hallwalls, la autora se relaciona con artistas,

---

<sup>154</sup> WINKIN, Yves, *Los momentos y sus hombres*, Op. Cit., p. 81.

críticos y comisarios que funcionan tanto de inspiración para el contenido de su obra, como de agentes mediadores en su trayectoria. Así, a diferencia de Cahun, el capital social de Sherman influye de manera directa en su presencia en críticas, galerías e instituciones emergentes desde los comienzos de su trayectoria, atendiendo a la necesidad de consagración de todos los agentes implicados.

Entre ellos, destacamos la figura de Helene Winer, que no solo le proporciona visibilidad desde un primer momento, dedicándole varias exposiciones monográficas en Artists Space y Metro Pictures, sino que también le ofrece la posibilidad de trabajar como secretaria en la galería para cubrir sus necesidades económicas. En este punto, podría establecerse un paralelismo con Goffman, ya que ambos autores se sirven de su red de contactos para acceder a puestos que favorecen a impulsar sus trayectorias. De hecho, aunque las funciones desempeñadas por Sherman en Artists Space no sean en calidad de creadora, su trabajo como secretaria le permite relacionarse con diferentes artistas, dar a conocer su obra y crear vínculos útiles para el desarrollo de su carrera. Tanto es así que, según Bond, es este puesto el que le permite presentarle a Winer las primeras imágenes de la serie *Untitled Film Stills*, y el motivo por el que ésta decide incluirla en la segunda exposición de *Pictures*, clave para el lanzamiento de su trayectoria.

En definitiva, observamos que la influencia del capital económico resulta determinante para las trayectorias de los autores, ya que de ello depende la independencia que se puedan permitir mantener a la hora de desarrollar sus propuestas. En los casos de Cahun y Goffman, la posición acomodada de sus familias les posibilita el apoyo para estudiar e impulsar sus carreras sin verse forzados a trabajar de forma paralela y sin tener prisa por introducirse en el mercado laboral una vez terminadas sus formaciones. Para el sociólogo, esto supone la posibilidad de seguir investigando sin remuneración una vez doctorado, lo que posteriormente le facilita el acceso a su trabajo en la Universidad de Berkeley. Por su parte, el capital económico heredado por las artistas francesas les permite dedicarse por completo al desarrollo de sus trayectorias artísticas sin tener que ejercer ninguna actividad remunerada para su sustento.

Así, consideramos que el capital económico influye de forma directa en la producción de Claude Cahun, ya que el hecho de no tener una necesidad acuciante por alcanzar el éxito inmediato otorga a las artistas la libertad creativa y el tiempo necesario para desarrollar propuestas vanguardistas sin verse condicionadas por la acogida que éstas puedan tener. Además, como se ha señalado, en su caso destaca asimismo la importancia del capital

cultural heredado, resultado de haber nacido en el seno de una familia perteneciente a la élite intelectual nantesa, que les permite estar en contacto desde muy pequeñas con personalidades fundamentales del ámbito artístico y cultural de la Francia del momento.

El caso de Sherman supone otra posibilidad a este respecto, ya que la autora no parte de una situación familiar acomodada, por lo que, ante la falta de capital económico y cultural, cobra protagonismo el desarrollo del capital social a partir de la configuración de una red de contactos sólida dentro del ámbito artístico. Con todo, advertimos que la importancia adquirida por el capital social en el proceso de reconocimiento de Sherman no resulta un hecho aislado ni fruto del azar, sino un factor común a otros artistas que no cuentan con un capital cultural o económico tan representativo. Así lo señala Peist en su estudio del proceso de reconocimiento de Jackson Pollock en contraposición al de Marcel Duchamp.<sup>155</sup>

Según Peist, Duchamp, como Cahun, cuenta con un capital cultural y económico privilegiados que le permiten no construir su propuesta en base a la búsqueda del éxito inmediato, favoreciendo así su paso a la posteridad. Pollock, al igual que Sherman, no proviene del ámbito artístico, por lo que su capital cultural depende de la mediación, y en particular de su contacto con personalidades como Lee Krasner, Peggy Guggenheim o Clement Greenberg. Éstos funcionan como agentes mediadores, contribuyendo a la construcción de su identidad artística y personal como paradigma del hombre estadounidense y representante del estilo americano por excelencia.<sup>156</sup> Así, al igual que el vaquero americano, Sherman encuentra en figuras como Longo, Winer o Crimp el apoyo necesario para familiarizarse con los requerimientos del ámbito artístico, construyendo de forma conjunta el mito de la autora que, sin contacto con la fotografía ni el arte contemporáneo, logra alzarse como figura clave en el mismo a través de la investigación de una identidad que nunca revela.

## **2.2. El descubridor, la madre precursora y el paradigma: procesos de reconocimiento y construcción de los personajes**

---

<sup>155</sup> PEIST, Nuria, “The Heir and the Cowboy: Social Predisposition, Mediation and Artistic Profession in Marcel Duchamp and Jackson Pollock” en *Cultural Sociology*, vol. 6, nº 2, 2012, pp. 233-250.

<sup>156</sup> *Ídem*.

Analizada la relevancia de los tipos de capitales bourdieurianos en los procesos de consagración de cada uno de los autores, en este punto atenderemos a la relación que éstos guardan con los diferentes momentos de reconocimiento señalados por Peist, así como a la manera en la que estas etapas se presentan en los casos de los autores estudiados.

En primer lugar, cabe recuperar el estudio realizado por la autora de los artistas que desarrollan sus trayectorias entre los años 1900 y 1940, y en particular de aquellos que no son clasificados en ningún movimiento en los inicios de sus carreras para ser recuperados con posterioridad como “padres precursores”, como es el caso de Marcel Duchamp o Louise Bourgeois. Para adquirir esta condición es requisito fundamental haber permanecido visible en el primer núcleo de reconocimiento –pares, críticos, marchantes–, pudiendo así ser recuperado en el segundo –instituciones, monografías, mercado–, de mayor poder legitimador. Denominados “artistas sin mercado”, éstos pueden permitirse un alto nivel de experimentación e innovación en su proceso creativo, ya que no están constreñidos por las normas de ningún grupo o corriente. En palabras de la autora:

Retrasar la entrada en la historia es pertenecer a un primer momento sin demasiada visibilidad, para entrar en la fase de la consolidación del éxito con un capital de reconocimiento acumulado que posibilita, en todos los casos aquí estudiados, ser considerado como un padre precursor. Sin olvidar la distinción que otorga renunciar a la mácula del éxito inmediato, y la satisfacción que la posteridad siempre obtiene de hacer justicia y rescatar a un auténtico creador.<sup>157</sup>

Por ejemplo, en el caso de Louise Bourgeois, la autora vincula su consagración tardía a que, en parte por el hecho de ser mujer, no haya sido relacionada con el expresionismo abstracto, movimiento por antonomasia de su contexto. Asimismo, su recuperación posterior es posible debido a la visibilidad que la artista obtiene en un primer momento de consagración, participando en numerosas exposiciones colectivas, a pesar de no haber obtenido durante esos años un gran reconocimiento por parte del mercado o la crítica. De este modo, a partir de la década de 1970, la figura de Bourgeois es recuperada por la teoría feminista, adquiriendo una visibilidad determinante para su reconocimiento internacional como “madre precursora” en el arte feminista a partir de los años ochenta.<sup>158</sup>

---

<sup>157</sup> PEIST, Nuria, *Él éxito en el arte moderno...*, *Op. Cit.*, p. 338.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 212.

Atendiendo a las características señaladas por Peist, advertimos determinadas similitudes entre los procesos de reconocimiento de las trayectorias de Bourgeois y Cahun. Así, aunque el vínculo de Cahun con el grupo surrealista sí ha sido estudiado, el reconocimiento de su figura se produce desde la reivindicación de su singularidad y su propuesta individual, que trasciende los límites establecidos por el movimiento. Tanto es así que son sus fotografías, y no tanto sus objetos surrealistas o producción literaria vinculada a sus años en París, las que la sitúan como pionera en la representación de su propia identidad desde una perspectiva queer y de género. Así, si bien la fortuna artística de Claude Cahun fue impulsada por su relación con los círculos intelectuales de la época, su obra no llegó a formar parte de estudios académicos o instituciones artísticas representativas hasta finales del siglo XX. Tras la publicación de *Leperlier* la artista comienza a ser incluida en diversas investigaciones sobre mujeres artistas pertenecientes al grupo surrealista. Sin embargo, paralelamente surgen una serie de obras que reivindican su importancia al margen de la vanguardia, otorgándole un papel protagonista que va más allá de los presupuestos del movimiento. En este contexto, tiene un papel fundamental la teoría feminista y queer, que se encarga de recuperar la figura de Claude Cahun y su representación de la identidad como referente de la performatividad de género y la superación de la dicotomía tradicional entre hombre/mujer.

Sin embargo, consideramos que podría ser precisamente el vínculo con los diferentes grupos de la vanguardia artística del momento lo que atestigua de manera más clara su presencia en el primer momento de reconocimiento, permitiendo su recuperación posterior. Así, a partir de la década de 1990, la teoría queer encuentra una suerte de *rara avis* que, ya a principios del siglo XX, parecía prefigurar una manera de comprender el género en auge en aquel momento, irguiéndola como madre precursora de su representación.

Según Ballestín, mientras que el reconocimiento de Cahun en vida tiene más que ver con su producción literaria, la recuperación posterior de la artista se relaciona principalmente con su obra fotográfica. De este modo, proponemos que su capital social y cultural le habría permitido desarrollar y ser más reconocida por su faceta literaria en vida, impulsada por sus círculos sociales y de influencia. Sin embargo, siguiendo a Ballestín, la tardía edición de su obra escrita, además de su longitud y complejidad, podrían haber contribuido a que la producción literaria de la artista no haya sido tan ensalzada tras su



muerte.<sup>159</sup> Por su parte, sus fotografías, de escasa repercusión en vida, serían recuperadas con posterioridad debido a que la investigación que en ellas se muestra en torno a la performatividad del ser entroncaría con algunos planteamientos teóricos en auge a finales del siglo XX. Así, autoras como Knafo destacan la contemporaneidad de su propuesta en su tratamiento de la identidad:

Claude Cahun was an extremely prescient artist whose remarkable series of photographic self-portraits, the first of its kind reflects a provocative stance that eludes simple categorizations. Her art offers no clue that it was created almost a century ago. She appears to have been a woman of our time. (...) In the 1920s and 30s, Claude Cahun tackled subjects that we are only beginning to appreciate in the year 2000.<sup>160</sup>

Por su parte, el caso de Sherman resulta representativo de las diferencias señaladas por Peist entre el proceso de consagración de los artistas de la primera mitad del siglo XX con respecto a los de la segunda. Para la autora, la reducción del tiempo de consagración es clave en este punto, motivada por el sistema de organización interna del éxito desarrollado durante las primeras vanguardias. Así, resulta fundamental el primer momento de reconocimiento de las trayectorias de los artistas, correspondiéndose con lo que Peist define como un período de consagraciones cruzadas, en el que artistas, críticos incipientes y primer mercado actúan de manera conjunta en busca de legitimación, consagrándose no solo ellos de manera individual, sino también el sistema que representan. En ello, tienen un papel fundamental las instituciones de arte moderno que, creadas a principios de siglo, acogen las propuestas más innovadoras en este proceso de consagración cruzada según el cual legitiman a los artistas y formas de arte de vanguardia, al tiempo que ellas mismas se asientan como los principales organismos para su difusión y recepción. Así, a través de exposiciones, adquisiciones y subvenciones las instituciones se convierten en uno de los agentes legitimadores más representativos, un proceso que, según Raymonde Moulin, termina de madurar en la década de 1980.<sup>161</sup>

De este modo, proponemos que el capital social de Sherman, desarrollado en el primer momento de su proceso de reconocimiento, resulta clave para su paso al segundo, funcionando como un período de consagraciones cruzadas que involucra tanto el ascenso al éxito de su trayectoria como el de otras figuras emergentes como Longo, Crimp o

---

<sup>159</sup> BALLESTÍN, Cristina, *Más allá del surrealismo...*, Op. Cit., p. 128.

<sup>160</sup> KNAFO, Danielle, "Claude Cahun. The third Sex", en *Studies in Gender and Sexuality*, New York: Taylor&Francis, Vol. 21, nº1, 2001, pp. 30-31.

<sup>161</sup> Moulin citado en PEIST, Nuria, *El éxito en el arte moderno...*, Op. Cit., p. 328.

Winer. Asimismo, la experiencia y visibilidad institucional adquirida en este momento posibilita su acceso a galerías y museos ya consagrados en esa época, como el Whitney Museum o el MoMA, desde los que se le dedican desde exposiciones colectivas hasta retrospectivas. Prueba de su pronta consolidación son las altas cifras que sus fotografías han alcanzado en el mercado, su presencia en medios tanto especializados como divulgativos, así como el hecho de que su obra haya traspasado la frontera del arte para participar también de otros universos creativos como el cine o la moda.

En cuanto a Goffman, se debe tener en cuenta que, como sociólogo, no comparte con las autoras las particularidades, procesos e indicadores de éxito propios de una carrera artística. Así, si para analizar el reconocimiento de las autoras se deben tener en cuenta símbolos de reconocimiento como la cantidad de exposiciones individuales y retrospectivas que se le dedican, el prestigio de las instituciones que las acogen, el número de monografías publicadas o las cifras que alcanzan sus obras en el mercado, en el caso de Goffman destacan otras características que representan su éxito como académico. Así, la reputación de las universidades con las que trabaja, los cargos que ocupa en dichas instituciones, el impacto que tienen sus teorías en autores posteriores, las monografías dedicadas a su obra o las cátedras y premios honoríficos que se le otorgan son algunas de los indicadores de la reputación de un autor considerado referente.

Sin embargo, tras el análisis de su trayectoria consideramos que pueden establecer paralelismos entre los procesos de reconocimiento de las artistas y el sociólogo, atendiendo a la influencia de los capitales bourdieurianos en los diferentes momentos de su carrera académica. De este modo, identificamos un primer momento que coincide con su formación académica antes de obtener la plaza de profesor en Berkeley. Durante este período, el autor es reconocido por sus pares y profesores debido a sus aportaciones en las aulas y a la imagen de genio excéntrico que se configura en torno a su persona. Como se ha examinado, esto le permite establecer una red de contactos que le resulta de utilidad tanto a lo largo de su formación como una vez doctorado, facilitándole el acceso a proyectos de investigación e incluso puestos de trabajo. Además, durante este período escribe *The Presentation of Self in Everyday Life*, una obra cuyo éxito marcará un punto de inflexión en su trayectoria. Así, esta época puede equipararse al primer momento de reconocimiento de los artistas defendido por Peist, en cuanto el autor establece una serie de relaciones de relativa importancia para su trayectoria pero que le resultan

fundamentales para su paso a un segundo momento, de mayor repercusión para su consagración.

En el caso de Goffman, consideramos que el segundo período de reconocimiento va de la mano de su entrada en el mundo académico como profesor en la Universidad de Berkeley. A partir de este momento, su carrera y estatus académico van en aumento, alcanzando muchos de los símbolos de estatus de una trayectoria académica antes señalados, a saber: cátedras en universidades representativas, teorías y publicaciones de influencia para otros académicos, premios honoríficos, entrevistas, artículos y monografías que se interesan por estudiar no solo su obra sino también su vida, etc. En este sentido, advertimos ciertas similitudes con respecto al proceso de reconocimiento de Sherman, en cuanto a que el capital social desarrollado en el primer momento de reconocimiento resulta clave para su paso al segundo y, con él, a la posteridad. De este modo, dado que Goffman no parte de un capital cultural heredado como el Schwob y Malherbe, en la búsqueda de reconocimiento, al igual que Sherman, se ve obligado a potenciar sus redes de contactos y la construcción de su imagen de “genio excéntrico”. Con todo, se debe tener en cuenta que el autor cuenta con un capital económico mayor que el de Sherman, jugando éste un papel fundamental en su proceso de reconocimiento.

Por último, consideramos de interés para el estudio de las etapas de reconocimiento de los autores atender a ciertos indicadores de éxito que funcionan como prueba de las características señaladas a lo largo de este punto. Así, se ha seleccionado el año de la primera monografía de cada uno de sus figuras, indicador común al campo intelectual y artístico, así como de las primeras retrospectivas que se les dedican a las artistas.<sup>162</sup>

---

<sup>162</sup> A la hora de estudiar los diferentes procesos de consagración entre Cahun y Sherman, habría aportado información el poder comparar el tiempo transcurrido desde la primera exposición hasta la primera retrospectiva, pero, como se ha explicado con anterioridad, Cahun no realiza ninguna exposición fotográfica en vida.

Cuadro 1. Primeras monografías representativas dedicadas a los autores

| AUTORES                    | AÑO PRIMERA MONOGRAFÍA REPRESENTATIVA | TÍTULO DE LA OBRA  |
|----------------------------|---------------------------------------|--|
| Claude Cahun (1894-1954)   | 1992<br>(98 años desde su nacimiento) | <i>Claude Cahun. L'écart et la métamorphose</i> de François Leperlier                        |
| Cindy Sherman (1954 -)     | 1987<br>(33 años desde su nacimiento) | <i>Cindy Sherman</i> , editado por Lisa Phillips y Peter Schjeldahl [Catálogo retrospectiva] |
| Erving Goffman (1922-1982) | 1980<br>(58 años desde su nacimiento) | <i>The View from Goffman</i> de Jason Ditton   |

Cuadro 2. Primeras exposiciones retrospectivas dedicadas a las artistas

| ARTISTAS                        | AÑO PRIMERA RETROSPECTIVA REPRESENTATIVA | TÍTULO EXPOSICIÓN                | MUSEO                                    |
|---------------------------------|--|----------------------------------|--|
| Claude Cahun (1894-1954)        | 1995<br>(101 años desde su nacimiento)   | <i>Claude Cahun. Photographe</i> | Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris |
| Cindy Sherman (1954-actualidad) | 1987<br>(33 años desde de su nacimiento) | <i>Cindy Sherman</i>             | Whitney Museum of American Art           |

Atendiendo al Cuadro 1, cabe destacar que, si bien el primer estudio teórico dedicado enteramente a la obra de Cahun lo realiza N. Van der Berg en 1990 con “Claude Cahun. La révolution individuelle d’une surréaliste méconnue”, tomamos como referencia la obra de Leperlier por la importancia y repercusión que tiene en las investigaciones posteriores acerca de la autora. Tanto es así que en la elección de los propios títulos de las obras se puede advertir el cambio de paradigma a la hora de abordar el estudio de su trayectoria: en el caso de Van der Berg, como figura a reivindicar por su invisibilización dentro del

contexto surrealista; en el de Leperlier, como referencia en la representación de la metamorfosis continua que encarna con su identidad. Así, no es de extrañar que la publicación de esta obra en 1992, coincidiendo con la eclosión de la teoría queer, sea el punto de inflexión de una serie de estudios que ya no ven la producción de Cahun bajo un prisma estrictamente surrealista, sino que se acercan a ella por su precoz manera de representar la identidad de género como la mascarada valiéndose de la fotografía.

Asimismo, teniendo en cuenta la fecha de la obra de Leperlier, observamos que la primera monografía que se le dedica de manera individual se publica casi cuarenta años después de su muerte y alrededor de cien años desde su nacimiento, al igual que la primera retrospectiva en la que es protagonista, según el Cuadro 2. Ello entra en consonancia con la noción de madre precursora explicada con anterioridad, según la cual la trayectoria de la artista pasa por un período de escasa repercusión para ser rescatada, décadas después de su muerte, como un referente que llega a tener presencia en museos como el Centre Pompidou, la Tate Modern o el MoMA. En contraposición a Cahun, las fechas de las primeras monografías y catálogos de Sherman funcionan como muestra de la reducción del tiempo de consagración de los artistas de la segunda mitad del siglo XX señalada por Peist. De este modo, con poco más de treinta años, la artista ya cuenta con una retrospectiva en una institución de referencia, un recorrido que culminará con *Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills*, la muestra retrospectiva que le dedica en MoMA en el año 2003, cuando cuenta con apenas cincuenta.

En este sentido, la trayectoria de Goffman guarda ciertas similitudes con la de Sherman, ya que en ella se advierten indicadores de reconocimiento que son muestra de la brevedad de su período de consagración. Así lo atestigua el hecho de que el sociólogo alcance puestos representativos en la Academia alrededor de la treintena, o que dos años antes de su muerte Jason Ditton le dedique una obra en la que no solo se analiza su corpus teórico, sino que también se incluye un profuso estudio biográfico. Además, se debe tener en cuenta que, poco después de fallecer Goffman, Winkin publica *Les moments et leurs hommes*, abordando la figura del autor al margen del interaccionismo simbólico con el objetivo de reivindicar la singularidad de sus aportaciones. Asimismo, a lo largo del recorrido que Winkin realiza por la vida de Goffman advertimos una voluntad por indagar en la presencia de la máscara más allá de la obra del sociólogo, una característica que se puede aplicar a muchos de las investigaciones realizadas sobre los autores seleccionados, y en la que se profundizará en el siguiente apartado.

### **2.3. Originalidad y mascarada: el papel de la máscara como mito en la consagración de los autores**

En este apartado se pondrán de manifiesto los diferentes procesos de consagración de los autores a analizar, atendiendo a la importancia que tiene su adscripción a los diferentes grupos o corrientes con las que son relacionados. Asimismo, se profundizará en las particularidades de cada una de sus trayectorias para determinar qué los convierte en ejemplos paradigmáticos en la investigación de la mascarada desde cada uno de los ámbitos que representan, así como en el papel que desempeña la propia noción de disfraz en esta consideración.

En primer lugar, como se ha visto en apartados anteriores, la consagración de la figura de Claude Cahun se produce de manera póstuma y dependiendo de un proceso de recuperación de su trayectoria que la alza como madre precursora en la representación fotográfica de la identidad como mascarada. De este modo, si bien las autoras forman parte de diferentes círculos artísticos y culturales a lo largo de sus trayectorias, el nombre Claude Cahun es asociado en vida al trabajo como escritora de Schwob, y no tanto a la producción fotográfica por la que será reconocido con posterioridad y de la que ambas participan.

Esta recuperación se produce, en un primer momento, asociada a un proceso de reconocimiento más amplio ligado a ciertas investigaciones feministas que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, reivindican la presencia de mujeres artistas no reconocidas hasta el momento en vanguardias como el surrealismo. Sin embargo, como se ha señalado con anterioridad, la recuperación de Cahun como partícipe del contexto surrealista se produce de forma desigual con respecto a otras mujeres que forman del movimiento. De hecho, la consolidación de su trayectoria no solo se produce de manera paralela a la de sus compañeras, sino que, además de incluirse en la historia del grupo surrealista de manera tardía, cuando lo hace, su figura se concibe al margen de éste, como una suerte de excepción cuya propuesta creativa va más allá de los intereses del mismo.<sup>163</sup>

---

<sup>163</sup> En “Por una revisión de la vanguardia surrealista desde la crítica feminista. El proceso de desaparición de las creadoras”, Ballestín habla sobre la situación de las mujeres artistas en el surrealismo, así como de

Para Cottingham, el hecho de que la recuperación de Cahun no siga el mismo curso que el de muchas de sus compañeras surrealistas podría deberse a la masculinización al que su imagen se ve sometida por parte de diversas investigaciones, fruto de la ambigüedad presente tanto en los pseudónimos escogidos a la hora de firmar sus obras, como al maquillaje, vestimenta y pose mantenidos en sociedad, siempre al margen de los estereotipos asociados al sistema binario de género.<sup>164</sup> Así, a lo largo del siglo XX su identidad aparece interpretada como masculina en múltiples estudios sobre surrealismo, dejándola inicialmente al margen de las investigaciones acerca de mujeres partícipes del movimiento.<sup>165</sup> A este respecto, Ballestín considera que “La creadora habría sido víctima de su propia obra escrita y fotográfica pues su posición enunciativa huye de los cánones dictados para nuestra legibilidad, para nuestra identificación sexual y genérica.”<sup>166</sup> Sin embargo, consideramos que, más que entender a Cahun como víctima de la ambigüedad de género presente su obra, se debe comprender que este proceso de masculinización no es sino prueba del plano secundario y anecdótico al que la figura de la mujer se ha visto relegada en el discurso imperante de la historia tradicional del arte, así como de la invisibilización de las identidades de género no binarias hasta finales del siglo XX.<sup>167</sup>

No obstante, basándonos en el impacto que tiene la consagración tardía de la autora en su consideración como referente y madre precursora, en este estudio proponemos que su representación ambigua y múltiple de la identidad de género, lejos de suponer un obstáculo para la figura de Cahun, acaba resultando una pieza clave en el engranaje de su proceso de reconocimiento. Tanto es así que es precisamente esta visión de la identidad

---

los diferentes procesos de recuperación y reconocimiento de las mismas en el contexto del movimiento. BALLESTÍN, Cristina, *Más allá del surrealismo...*, Op. Cit., pp. 65-97.

<sup>164</sup> Cottingham sitúa el origen de esta confusión en una traducción al inglés de una conferencia ofrecida por Breton, en la que cita a la autora y su obra *Les Paris sont ouverts*. La ambigüedad de género del inglés, así como del propio nombre “Claude”, sumadas a la excepcionalidad que suponía que una mujer hubiese escrito un ensayo político en el contexto surrealista, son algunos de los motivos que podrían haber dado lugar a la masculinización de la identidad de la autora. COTTINGHAM, Laura, *Cherchez Claude Cahun*, Lyon: Carobella, 2002, pp. 34-35.

<sup>165</sup> Ballestín cita obras como *The Surrealist Revolution in France* (1974) de H.S. Gershman o *The Politics of Surrealism* (1988) de H. Lewis como ejemplos de estudios en los que la autora es leída como un hombre. BALLESTÍN, Cristina, *Más allá del surrealismo...*, Op. Cit., p. 159.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>167</sup> Esta cuestión es desarrollada en profundidad por Linda Nochlin en su artículo “Why Have There Been No Great Women Artists?” (1971), texto fundacional de la crítica feminista del arte. En él, la autora parte de la necesidad de revisar aquellos presupuestos que, por haber sido naturalizados, se plantean como hechos cuestionables en la disciplina histórico-artística. Del mismo modo, afirma la urgencia de discutir los propios presupuestos metodológicos de la investigación intelectual, así como su adecuación a los nuevos retos planteados en la contemporaneidad. NOCHLIN, Linda, “Why Have There Been No Great Women Artists?” en B. HESS, Thomas y C. BAKER, Elizabeth (Eds.), *Art and Sexual Politics: Women's Liberation, Women Artists and Art History*, Collier Books, Collier Macmillan, 1973 (1970).

como metamorfosis y mascarada lo que conecta la producción de la artista con la contemporaneidad, relacionándose con los preceptos de corrientes como la teoría queer y su idea del género como constructo sociocultural. En este sentido, consideramos que, si bien su manera de presentar su identidad pudo haber sido uno de los motivos que frenan su presencia en el proceso de recuperación de las mujeres artistas que forman parte del grupo surrealista, es también esta característica de su obra fotográfica lo que permite su paso a la posteridad y su recuperación como referente por parte de dichas corrientes. Prueba de ello es el auge que experimenta su reputación en los últimos años, en relación al desarrollo de las ideas posfeministas de autoras como Judith Butler o Teresa de Lauretis, en estrecha relación con su obra.<sup>168</sup>

Así, si bien su vinculación con el surrealismo suele aparecer mencionada como parte de su trayectoria, advertimos que la recuperación de la figura de Claude Cahun, así como su consagración como madre precursora, aparece determinada por la relación de su obra y su manera de representar la identidad con los presupuestos de la teoría queer y de género. De este modo, se multiplican las investigaciones que abordan la relación de estas ideas con la propuesta artística de la autora, tanto de forma individual como junto a otras artistas mujeres que posteriormente tratan temas similares.<sup>169</sup> Asimismo, su trayectoria es incluida en exposiciones y retrospectivas realizadas en instituciones tan representativas como el MoMA, la Tate Modern o el Centre Pompidou. Además, el hecho de que Cahun represente en sus fotografías temáticas como la fragilidad de la identidad unitaria del ser y el género a principios del siglo XX lleva a muchos artistas y críticos a considerarla precedente de teorías que alcanzan una relevancia significativa a finales de siglo, consagrándose al mismo tiempo que ellas.

Asimismo, el papel de la máscara resulta central en la consagración de la autora, trascendiendo el contenido de su obra para protagonizar la imagen o mito creado en torno a la figura de Claude Cahun. De este modo, la mayor parte de los estudios sobre la artista destacan el carácter teatral de su identidad más allá de su obra y el sentido reivindicativo

---

<sup>168</sup> Son muchos los estudios que han relacionado la obra de Cahun con los estudios de género. Entre otros, destacamos artículos como “Claude Cahun: The Third Sex” de Danielle Knafo, libros como *Claude Cahun: A Sensual Politics of Photography* de Gen Doy o *Reading Claude Cahun's Disavowals* de Jennifer L. Shaw.

<sup>169</sup> La artista ha sido considerada precursora de múltiples creadores que, a partir de la segunda mitad de siglo exploran la relación entre identidad, apariencia, mascarada y género. Entre las investigaciones al respecto destacan, entre otras, obras como *Inverted Oddseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, editada por Shelley Rice, o exposiciones como *Gillian Wearing and Claude Cahun: Behind the Mask, Another Mask*, llevada a cabo en la National Portrait Gallery de Londres en 2017.



presente en su manera de mostrarse en sociedad, siempre bajo la premisa de la indefinición de género y la alteración constante de la apariencia. Como se ha señalado en el apartado 1.2., observamos que el relato construido por la crítica en torno a la figura de Cahun toma como referencia la apariencia de Schwob, interpretándola como muestra de una inclinación inherente al disfraz que está presente no solo en su obra, sino también en su vida, dificultando la separación entre una y otra. Así, consideramos que su manera de performar su identidad en sociedad, transformando su apariencia al margen de la dicotomía tradicional del género, propicia el interés de la crítica por indagar más allá de su producción, y favorece que tanto su recorrido personal como el profesional sean interpretados como precoces mascaradas que guardan relación con teorías que no se desarrollarán hasta finales de siglo. Asimismo, el hecho de que la alteración de la apariencia sea la protagonista de unas fotografías que no parecen tener un carácter público hasta pasadas décadas de la muerte de las autoras, incrementa el mito de la artista visionaria que se adelanta a su tiempo y cuya vida y obra no son sino parte de un mismo baile de máscaras. A este respecto, son representativas las palabras de Lebovici:

Cahun est ainsi immédiatement reconnue, *elle arrive toute armée pour s'inscrire en pionnière*, depuis la pointe de ses cheveux ras teints de rose ou d'or métallisé jusqu'à son engagement révolutionnaire –*s'il m'est permis de confondre l'apparence et le politique dans une même incise.*<sup>170</sup>

Así, resulta fundamental el sentido político que adquiere el mito de Cahun como una suerte de heroína romántica que, desde muy joven, dedica su vida a la creación artística y a una reivindicación política que, como mujer judía, de aspecto andrógino y emparejada con su hermanastra, se sitúa necesariamente en los márgenes de la normatividad social de la Francia de principios del siglo XX. Además, su compromiso político trasciende la reivindicación ligada al género debido a su papel en agrupaciones como el Parti communiste français o a sus acciones en el contexto de la ocupación nazi de la mano del personaje del Soldat ohne Namen. A ello cabe añadir los saqueos a su domicilio durante su ingreso en prisión, que contribuyen a que se pierda gran parte de su obra al tiempo que se revalorice la conservada, así como su condena a muerte y posterior liberación, que parecen cerrar una historia artística y vital en la que, como señala Lebovici, política y apariencia –diríamos máscara– van de la mano.

---

<sup>170</sup> Destacado propio. LÉBOVICI, Élisabeth, “I am in training...”, *Op. Cit.*, p. 17.

Por su parte, el caso de Sherman se presenta muy diferente al de Cahun, ya que su consagración no se produce ligada a la recuperación de su trayectoria años después de su muerte, sino que, por el contrario, la artista alcanza un reconocimiento representativo con relativa rapidez, que no es sino prueba del cambio en los procesos de consagración en la segunda mitad del siglo XX explicado con anterioridad.

Como señala Respini, la figura de Sherman eclosiona en un momento en el que la fotografía comienza a incluirse como forma artística legítima en las diferentes instituciones de reconocimiento. Este proceso de legitimación va de la mano del debate acerca de la diferencia entre el uso de la fotografía como medio para el arte y la concepción de la disciplina como forma artística por sí misma.<sup>171</sup> Según la autora, los artistas de la llamada Generación Pictures se rebelan contra ideales de autores clásicos como Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edward Weston o Ansel Adams, bebiendo de los presupuestos conceptuales de figuras como Marcel Duchamp, John Baldessari, Ed Ruscha, Robert Rauschenberg, Jasper Johns o Andy Warhol. En relación a ello, y como se ha visto en apartados anteriores, Sherman se ha definido siempre como artista más que como fotógrafa, centrando su investigación en la identidad del ser y sus posibilidades de representación. De este modo, observamos que el proceso de reconocimiento de la autora es paralelo al de la propia disciplina fotográfica y de su posicionamiento al respecto, alzándose como una de las protagonistas de la fotografía conceptual emergente en los EEUU de la época. En sus propias palabras:

I think of myself as an artist, not really a photographer. At least, I don't think people who consider themselves real photographers would want to call me a photographer. In a way, I'm a performance artist. I was influenced more by performance art than photography or visual art. The picture is my own performance. And I'm documenting myself.<sup>172</sup>

En este sentido, también se debe tener en cuenta el papel desempeñado por mujeres artistas relacionadas con Metro Pictures, como Sherrie Levine, Sarah Charlesworth o la propia Sherman, que reivindican la fotografía como disciplina artística frente a los autores vinculados a la galería de Mary Boone, en su mayoría hombres y representantes de formas pictóricas expresionistas y figurativas.<sup>173</sup> Según Respini, este es uno de los motivos, más

---

<sup>171</sup> Solomon-Godeu explora este tema en "Photography After Art Photography", incluido en SOLOMON-GODEAU, Abigail, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions and Practices*, Minnesota: University of Minnesota, 1991.

<sup>172</sup> BOND, Henry, *Life of Cindy...*, *Op. Cit.*, p. 950.

<sup>173</sup> La propia Sherman habla sobre la importancia de las mujeres artistas en el proceso de legitimación de la fotografía como disciplina en la década de 1980: "A finales de la década de los ochenta, cuando parecía

allá del contenido, por los que su obra ha sido relacionada con la teoría feminista y ensalzada por la misma.<sup>174</sup> De este modo, al igual que la pareja francesa, observamos que su consagración como artista también aparece vinculada a la relación que ciertas corrientes teóricas establecen con su obra.

Sin embargo, como Goffman, la autora nunca ha querido vincular su obra con las corrientes con las que ha sido asociada, rechazando en numerosas ocasiones cualquier interpretación sobre las intenciones de sus fotografías para inclinarse hacia una pretendida ambigüedad: “I just fatly refuse to explain my characters. I find it incredibly counterproductive to what I do to explain. Because I want you –the audience- to see what it is that you see.”<sup>175</sup> De hecho, según ella misma afirma, el hecho de no titular sus obras tiene que ver con la voluntad de no constreñir su significado ya que, como apunta Burton, si bien Sherman trabaja con estereotipos, éstos tienen como objetivo desdibujar el contorno que los define, apelando tanto a los presupuestos sociales establecidos en torno a ellos como a la subjetividad del espectador. Como señala la propia artista:

Quiero que todas las pistas sobre lo que está ocurriendo en la imagen sean visuales. Pensé que si les ponía un título la gente empezaría a ver en la imagen lo que yo estaba viendo. Me atrae la idea de que distintas personas puedan ver cosas tan distintas en la misma imagen, aun cuando no sea lo que yo querría que vieran.<sup>176</sup>

Pero, además, observamos que la ambigüedad impuesta a la interpretación de su obra funciona como un pretendido catalizador para la imaginación del espectador, así como para la interpretación de la crítica. De este modo, aunque desde *Untitled Film Stills* la autora no vuelve a titular ninguna serie, los nombres vinculados a sus diferentes trabajos se han asentado y difundido en pos de su identificación. Asimismo, consideramos que el hecho de que no se haya querido relacionar con ninguna corriente artística o de pensamiento influye en su reputación de manera estratégica ya que, lejos de aplacar las interpretaciones, su pretendida indefinición ha conseguido avivarlas, potenciando su

---

que, dondequiera que miraras, la gente estaba hablando de apropiación, era como algo concreto, una presencia real. Pero, en realidad, yo no tenía conciencia de ese sentimiento de grupo. Lo que probablemente incrementó el sentimiento de comunidad fue cuando más y más mujeres empezaron a obtener reconocimiento por su trabajo, la mayoría en el terreno de la fotografía: Sherrie, Laurie, Sarah, Barbara Ess... Entonces tuve la sensación de que había más apoyo entre las mujeres artistas. También podría ser que muchas de nosotras estábamos haciendo esa otra clase de trabajo (estábamos utilizando la fotografía), pero gente como Barbara Kruger y Jenny Holzer también andaban metidas. Había cierta solidaridad femenina.” RESPINI, Eva, “¿Puede la verdadera...?”, *Op. Cit.*, p. 27.

<sup>174</sup> *Ibid.*, pp. 27-28.

<sup>175</sup> BOND, Henry, *Life of Cindy...*, *Op. Cit.*, p. 4120.

<sup>176</sup> BURTON, Johanna, “Cindy Sherman: Abstracción...”, *Op. Cit.*, p. 66.

presencia en críticas y escritos académicos y siendo relacionada con discursos teóricos de corrientes como el posmodernismo, el feminismo o el posestructuralismo, los cuales se han encargado de alzarla como representante de sus ideas.

En relación con esto, consideramos que el rechazo de cualquier marco teórico académico, así como las referencias relativamente amables al cine o la televisión posibilitan que su obra se haga más atractiva para los coleccionistas. Tanto es así que, como se ha señalado a lo largo de este apartado, las obras en las que la artista toma como referentes personajes propios de la cultura popular, como su célebre *Untitled Film Stills*, han tenido un éxito inmediato mucho más representativo que otras en las que explora temas más crudos y conceptuales como las series conocidas como *Disasters/Fairy Tales* o *Sex Pictures*. Así lo advierte Bond: “A significant aspect of Cindy’s popularity is precisely the accessibility of her photos which, in truth, require no highfalutin art theory or exposition: they are images that anyone at all can respond to and gain something from.”<sup>177</sup> De este modo, observamos que, una vez es consciente de haber alcanzado cierto reconocimiento, la autora puede permitirse explorar vías de representación como la deformación y lo grotesco, alejadas de la demanda del mercado, sin comprometer su reputación como artista. Con todo, paralelamente continúa produciendo imágenes de personajes más amables y alusiones fácilmente reconocibles, manteniendo así el ascenso al éxito.

Asimismo, proponemos que la manera en la que Sherman construye y representa la identidad, tanto en su vida como en su obra, podría haber influido en su reconocimiento. Como se ha visto en apartados anteriores, la mascarada está presente tanto en el terreno personal, con el uso del disfraz, hasta en su trayectoria profesional, funcionando como leitmotiv de sus fotografías a través de la creación de múltiples personajes. Así, partiendo de su propio cuerpo y apariencia, da lugar a una serie de personajes que, en la transformación, se vuelven ajenos a su ser en una suerte de disociación que la artista desarrolla desde la infancia. En este sentido, se diferencia de la propuesta de Claude Cahun, cuya mascarada artística forma parte de su propia identidad personal, diluyendo la línea que separa lo real de lo ficticio. En Sherman, el uso cotidiano de la máscara aparece asociado a las nociones de juego y disfraz en el sentido más estricto del término, funcionando como vía escape que solo afecta a la apariencia de la autora, no a características intrínsecas a ella como su personalidad, su gestualidad o su voz. Por lo

---

<sup>177</sup> BOND, Henry, *Life of Cindy...*, *Op. Cit.*, p. 4824.

general, no se trata de personajes que guarden relación con su personalidad o con el entorno en el que se presentan, sino que se alejan lo máximo posible de su sí mismo para ensalzar la diferencia y la artificialidad, presentando estereotipos reconocibles. Sin embargo, el uso artístico de la máscara se presenta en la autora ligado a la total transformación en los personajes que representa. Así, maquillaje, ropa, gestualidad o entorno juegan un papel fundamental en la construcción de las personalidades que se encarnan, diluyendo la línea que separa lo real de lo ficticio.

No obstante, la recepción crítica de la obra de Sherman constituye una paradoja, ya que, a pesar de que la autora basa su producción en la creación de la máscara, la crítica se ha centrado sobre todo en indagar acerca de la persona que se encuentra tras el disfraz, de lo que ella misma se percata: “Sienten curiosidad por saber qué aspecto tengo. Soy consciente de esa intrínseca curiosidad acerca de ‘mi verdadero yo’, algo a lo que otros artistas no tienen que enfrentarse necesariamente.”<sup>178</sup> Sin embargo, ella siempre se ha mostrado recelosa sobre su vida privada, siendo cautelosa a la hora de mostrarse en público o de conceder entrevistas, incluso jugando con el concepto de máscara y estereotipo en sus apariciones en los medios. Además, aunque se utilice a sí misma para la creación de sus personajes, ha recalcado en numerosas ocasiones que sus fotografías no son autorretratos, por lo que Respini considera que no tiene sentido buscar en ellas la huella de realidad escondida tras la obra, ya que “No hay una verdadera Cindy Sherman, tan solo infinitos personajes que reflejan las incontables imágenes mediatizadas que nos bombardean a diario.”<sup>179</sup>

A igual que sucede con la interpretación de su obra, consideramos que el hecho de que la autora investigue acerca de la identidad del ser sin dar información sobre la suya propia funciona como estrategia para potenciar la curiosidad de los medios y propiciar la especulación de la crítica, interesada en descubrir el rostro que se esconde tras la máscara. Así, la autora dedica su obra a la máscara, pero no desvela lo que ésta oculta: tanto a nivel personal, esto es, quién es la persona que se esconde tras el maquillaje y el artificio, como a nivel profesional, a saber, cuál es el discurso que rige sus representaciones. De este modo, como se ha propuesto en otros apartados, la crítica configura una imagen mitificada de Sherman como artista tímida, misteriosa y de origen humilde que, sin tener contacto con el arte hasta la universidad, en cuanto lo descubre no tarda mucho en alzarse como

---

<sup>178</sup> BURTON, Johanna, “Cindy Sherman: Abstracción...”, *Op. Cit.*, p. 59.

<sup>179</sup> RESPINI, Eva, “¿Puede la verdadera...?”, *Op. Cit.*, p. 50.

figura clave del panorama contemporáneo. Así, características como la precocidad, la genialidad innata, la vocación o la singularidad se unen un perfil siempre oculto bajo la máscara de su obra.

En cuanto a Goffman, observamos que su consagración se ve influida por el proceso de reconocimiento del interaccionismo simbólico, corriente en la que se suele enmarcar su obra. Como se ha señalado en apartados anteriores, Winkin defiende que el cambio de estatus de la sociología de la investigación sobre el terreno, hasta entonces denostada, se produce cuando el interaccionismo simbólico es aceptado e incluido en la Universidad de Berkeley. En palabras del autor: “Esta expresión servirá de estandarte a aquellos alumnos que buscan una identidad en el mercado de trabajo universitario, entonces en plena expansión.”<sup>180</sup> Sin embargo, a diferencia de otros autores relacionados con esta corriente, y debido a las facilidades proporcionadas por su capital económico y social, en este momento Goffman ya forma parte del ámbito académico como parte del profesorado de esa misma universidad. De este modo, consideramos que el auge en el reconocimiento del interaccionismo simbólico y su adscripción al mismo funcionan como catalizador para una trayectoria en pleno proceso de consolidación. Así, su consagración se produce con gran rapidez puesto que, cuando la corriente es reconocida, él ya goza de una cierta consideración previa que lo alza como referente en su campo. A este respecto, cabe recuperar un fragmento significativo de la entrevista de Peter David al autor, en la que él mismo se muestra consciente de este proceso:

“Yo obtuve en Berkeley el único puesto que había en el mercado de la época en sociología floja. Era como, hoy, contratar a un negro o a una mujer. De modo que yo era central en sociología floja y bastante periférico respecto de las fuerzas dominantes de la sociología. Después, cuando el terreno se ablandó, los sociólogos flojos fueron aceptados en situaciones centrales.” *Entonces, ¿usted se hizo central por partida doble?* “Sí, eso es.”<sup>181</sup>

Sin embargo, el propio Goffman rechaza en numerosas ocasiones su vinculación con estas u otras corrientes, reivindicando como único objetivo de su trayectoria el dotar de legitimidad científica al estudio de la interacción, concebida como realidad *sui generis*. De este modo, aunque el autor es relacionado con corrientes como la sociología fenomenológica o la psicología social, y a pesar de que suele ser situado en el marco del interaccionismo simbólico, la mayor parte de los estudios al respecto de su obra hacen

---

<sup>180</sup> WINKIN, Yves, *Los momentos y sus hombres*, Op. Cit., p. 33.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 212.

hincapié en la imposibilidad de clasificarlo en ningún movimiento concreto debido a la singularidad de su propuesta teórica y metodológica. Así, observamos que la situación de Goffman al margen de cualquier grupo intelectual ha podido influir en su consideración como figura singular cuyas aportaciones trascienden los presupuestos e intereses de la sociología imperante en el momento para alzarse como referente y renovador de la misma.

Por otra parte, consideramos que, al igual que sucede en los casos de las artistas estudiadas, la importancia que tiene la máscara en su producción influye también en su consagración, condicionando la imagen o mito que se configura en torno a su persona. En las investigaciones acerca de su obra se repite con frecuencia un patrón basado en la búsqueda de la correspondencia entre vida y obra, procurándose establecer un paralelismo entre las inclinaciones académicas del autor y sus propias condiciones y aspiraciones personales. Así, además de la influencia intelectual de mentores como Kenneth Burke y su modelo dramático, autores como Winkin o Boltanski señalan que el interés de Goffman por estudiar las diferentes estrategias utilizadas por el individuo para presentarse en sociedad podría responder tanto a su propio bagaje o experiencia como a la necesidad de aplicar tales maniobras para sus propios objetivos vitales. Como se ha señalado anteriormente, aunque Winkin se muestra conocedor de los peligros de catalogar una obra como autobiográfica, en su discurso advertimos una disposición a ver la propuesta teórica del autor como una suerte de reflejo de su vida privada. A este respecto, resulta representativo el siguiente fragmento:

La obra de Goffman, ¿no será, como la de Freud, la autobiografía de un ascenso social? [...] Detengámonos en esta imagen, demasiado caricaturesca para ser cierta: Goffman, adolescente rebelde y marginal, judío, hijo de inmigrantes y provinciano; Goffman, presto a partir de la conquista del mundo occidental, igual que Sigmund Schlomo Freud, hijo de Jacob, mercader ambulante de la Galicia polaca. ¿Cómo no dejarnos llevar por este fácil paralelismo? ¿Cómo retener la singularidad de una vida que parece desenvolverse de acuerdo con un modelo novelesco tan clásico? <sup>182</sup>

De este modo, consideramos que el recorrido que el autor realiza por la vida de Goffman es un reflejo de la imagen construida en torno al sociólogo, concebido como una suerte de mito que, partiendo de orígenes ajenos al mundo académico, logra abrirse camino en

---

<sup>182</sup> *Ibíd.*, pp. 16-17.

el terreno de la sociología hasta llegar a ser considerado, en palabras de Bourdieu, “el descubridor de lo infinitamente pequeño”.

En definitiva, en el estudio comparativo de los diferentes procesos de consagración advertimos que, al igual que Peist señala en el análisis de las trayectorias de Eva Hesse y Louise Bourgeois,<sup>183</sup> los autores seleccionados se consagran al mismo tiempo que los grupos o corrientes con los que son relacionados. Así, la figura de Claude Cahun no se consolida como fotógrafa hasta décadas después de su muerte, en un proceso ligado a teorías feministas y queer. En la década de 1970, con la inclusión del feminismo en la historia del arte, su trayectoria comienza a recuperarse como parte de un proceso de reivindicación general de artistas mujeres que forman parte del grupo surrealista. Con todo, como se ha visto, las propias características de su obra hacen que su nombre no alcance la representatividad del resto de sus compañeras hasta que, ya a finales de siglo, con la eclosión de la teoría queer y de género, es recuperada como referente precoz y madre precursora de la noción de la identidad como metamorfosis continua.

En el caso de Sherman, el reconocimiento de su obra va de la mano de la consideración de la fotografía como disciplina artística legítima, así como de la aparición de un gran número de mujeres artistas que la utilizan, junto a su propio cuerpo, como medio para sus representaciones. En relación a ello, su producción también se ha vinculado al feminismo, así como a otras corrientes como el posmodernismo o el posestructuralismo, que la identifican como referente de sus presupuestos teóricos por su caricaturización de la feminidad. No obstante, y si bien autora y corrientes se consagran al mismo tiempo, a diferencia de la de Cahun, la consolidación de Sherman como artista se produce de manera paralela al desarrollo de su obra, por lo que, como se ha visto, la reputación que alcanza influye de forma directa en el enfoque de su producción.

Por su parte, el proceso de la consagración de Goffman se presenta similar al de Sherman, en cuanto se produce en vida e impulsado por su relación con el interaccionismo simbólico en el momento en que esta etiqueta gana fuerza y consideración. De este modo, el auge de la corriente en la que suele ser incluido impulsa una trayectoria que, debido a las facilidades proporcionadas por sus capitales, ya gozaba de un cierto reconocimiento. Sin embargo, paradójicamente, el caso de Goffman también resulta representativo por el impacto que puede tener en el reconocimiento de un autor el rechazo a pertenecer a un

---

<sup>183</sup> PEIST, Nuria, *Él éxito en el arte moderno...*, *Op. Cit.*, p. 334.



movimiento o corriente en pos de la reivindicación de su individualidad. De hecho, observamos que en todos los casos se destaca la singularidad de los autores por encima de la vinculación a los grupos a los que son asociados, ya sea una diferenciación establecida por la crítica, como el caso de Cahun, o en la que participan también los propios autores, como en los de Sherman y Goffman.

No obstante, en algunos casos se puede establecer una diferencia entre las corrientes teóricas que los ensalzan como representantes de sus presupuestos – feminismo, queer– y los grupos artísticos o académicos en los que se los suele enmarcar –surrealismo, posmodernismo, interaccionismo simbólico–. Así, si bien a Cahun se la desvincula del surrealismo en pos de la exaltación de su originalidad, hay consenso en cuanto a la relación de los presupuestos de su obra con la teoría queer y de género, siendo este vínculo el que posibilita su reputación como madre precursora. Sin embargo, en el caso de Sherman, si bien la autora rechaza cualquier etiqueta acerca de la interpretación de su obra en relación al feminismo u otras corrientes de las que es considerada referente, sí se posiciona como creadora en cuanto a su manera de comprender la fotografía de un modo conceptual y performático, enmarcando su obra en la reivindicación de la disciplina como medio artístico legítimo que se produce de manera paralela al desarrollo de su obra.

Por su parte, Goffman también muestra su desacuerdo en cuanto a la clasificación en grupos académicos con los que ha sido relacionado, reivindicando su único compromiso con el estudio de la interacción, promoviendo así la noción de singularidad y suscribiendo la imagen de fundador de la microsociología construida por la crítica. Asimismo, debido a las características del campo intelectual, en su caso no es posible establecer una diferenciación entre corrientes teóricas con las que se relaciona y ámbitos académicos en los que se enmarca. En cualquier caso, proponemos que, si bien cada autor toma una posición diferenciada en cuanto a las interpretaciones, movimientos artísticos o grupos teóricos con los que se relacionan sus trayectorias, en todos los casos es la noción de originalidad y diferencia con respecto a los mismos lo que los alza como referentes en sus respectivos campos.

Por último, hemos observado que la noción de máscara juega un papel central en la consagración de todos los autores en cuanto funciona como hilo conductor de sus trayectorias y elemento principal de las aportaciones por las que son reconocidos. Como se ha explicado con anterioridad, además de protagonizar sus obras, consideramos que el disfraz funciona como elemento clave y estrategia más o menos consciente para la

configuración de la definición o imagen que encarna cada uno de ellos. Así, en los casos estudiados, la máscara parece presentarse como un elemento que, situándose a caballo entre la vida y la obra de los autores, potencia la curiosidad de la crítica con respecto a la identidad que se encuentra más allá de sus producciones, favoreciendo la construcción de sus respectivos mitos y diluyendo la línea que separa la persona del personaje, la realidad de la ficción, el rostro de la máscara. De este modo, el recorrido por la trayectoria y construcción del personaje que representan las figuras de Erving Goffman, Claude Cahun y Cindy Sherman no funciona sino como prueba de la advertencia de George Santayana que el propio Goffman recoge en su *The Presentation of Self in Everyday Life*:

Las máscaras son expresiones fijas y ecos admirables de sentimientos, a un tiempo fieles, discretas y superlativas. Los seres vivientes, en contacto con el aire, deben cubrirse de una cutícula, y no se puede reprochar a las cutículas que no sean corazones.<sup>184</sup>

---

<sup>184</sup> Santayana citado por Goffman en GOFFMAN, Erving, *La presentación de la persona...*, Op. Cit., p. 7.

## Conclusiones

A lo largo de este estudio se han abordado las trayectorias de Claude Cahun, Cindy Sherman y Erving Goffman con el objetivo de enfrentar los diferentes procesos, agentes e indicadores involucrados en su consideración como figuras de referencia en la investigación de la mascarada como identidad en cada uno de sus campos. Asimismo, se ha atendido a la imagen que encarna cada uno de ellos como creador a fin de determinar el papel que ocupa la máscara en la construcción de sus respectivos personajes. De este modo, hemos observado que es posible establecer una comparativa entre sus diferentes recorridos vitales y profesionales ya que, a pesar de pertenecer a ámbitos diferenciados, tanto el campo académico como el artístico tienen en común el acto creativo —fotográfico, por un lado, intelectual, por el otro—, siendo el autor el principio del que emerge cualquier producción y el eje en torno al cual se configura el mito.

Así, se ha partido del análisis de los diferentes contextos personales, culturales, sociales y económicos, utilizando como herramienta metodológica la teoría de los capitales defendida por Pierre Bourdieu para estudiar el impacto que tiene cada uno de ellos en los procesos de reconocimiento de los autores. En este sentido, el caso de Claude Cahun resulta paradigmático en cuanto la influencia que la posesión de los diferentes capitales puede tener en el desarrollo de una trayectoria, así como del modo en el que éstos dialogan y se interrelacionan. Tanto Lucy Schwob como Suzanne Malherbe, la pareja de artistas que se encuentra tras el pseudónimo de Claude Cahun, crecen a finales del siglo XIX en el seno de una familia perteneciente a la burguesía intelectual nantesa, por lo que parten de un capital económico, cultural y social representativo que les otorga múltiples facilidades para el desarrollo de sus carreras artísticas.

El capital económico familiar de las autoras les permite formarse en diversas instituciones de prestigio, vivir largas temporadas en el extranjero y dedicar su vida a la práctica artística sin tener que ejercer actividades remuneradas de forma paralela. Asimismo, el apoyo familiar posibilita que puedan desarrollar gran parte de sus trayectorias en París, centro neurálgico de la vanguardia cultural del momento, formando parte de movimientos como el Théâtre du Plateau o el surrealismo, así como participar de la construcción de un nuevo modelo de mujer emergente en este contexto. En relación con ello, su capital cultural heredado, así como el estatus con el que cuentan figuras cercanas a las autoras

como sus tíos Marcel Schwob o Léon Cahun, les ofrece visibilidad a sus obras y posibilita que ambas tengan contacto desde muy jóvenes con el sistema de relaciones en el mundo del arte, resultando esta característica una pieza clave para el desarrollo de su capital social en el contexto parisino y su contacto con los movimientos culturales mencionados. Además, consideramos que la estabilidad económica de las artistas influye también en la originalidad de su producción, ya que les proporciona la libertad creativa y tiempo necesarios para el desarrollo de la misma, sin verse condicionadas por las demandas del mercado o la crítica. Por el mismo motivo, pueden permitirse mantener su estilo de vida alternativo y rupturista tras la crisis socio-económica que lleva consigo la Primera Guerra Mundial, lo que les vale su consideración de referentes de la imagen y teoría queer, en estrecha relación con su consagración.

En contraposición a Cahun, Sherman no parte de un capital cultural o económico heredado representativo, de manera que no entra en contacto con el ámbito o la práctica artística hasta la universidad y no cuenta con apoyo económico tras haber finalizado sus estudios. Por este motivo, en su caso cobra especial relevancia la necesidad de establecer redes de contacto sólidas dentro del mundo del arte que le proporcionen las herramientas necesarias para impulsar el éxito de su trayectoria, en consonancia con la idea de Peist de que, en los casos en los que los artistas no provienen del ámbito artístico, su capital cultural depende de la mediación. Así, el contacto con figuras como Robert Longo, Helene Winer o Douglas Crimp son fundamentales para el impulso de su carrera y su camino a la consagración.

El caso de Goffman se presenta relativamente similar al de Sherman, si bien el autor sí cuenta con un capital económico heredado que le posibilita desarrollar su trayectoria académica y abrirse camino en el terreno de la investigación sin tener ninguna preocupación financiera. De hecho, como se ha visto, el propio autor achaca a su situación económica familiar la posibilidad de entrar en la Universidad de Berkeley, en cuanto le permite esperar y colaborar en diferentes proyectos que, con el tiempo, le proporcionan los contactos necesarios para acceder a la vida académica. No obstante, en este punto, se pone de manifiesto que, al igual que en el caso de Sherman, para el autor es fundamental el capital social, encarnado en su caso en su contacto con figuras como Everett Hughes, W. Lloyd Warner o Herbert Blumer, siendo este último el encargado de incluirlo en su configuración de un nuevo departamento en Berkeley, representando las nuevas tendencias teóricas y metodológicas de la sociología del momento.

Por otra parte, y teniendo en cuenta la importancia que tiene la influencia de los capitales en los artistas, se ha aplicado la teoría de los procesos de reconocimiento de Nuria Peist a fin de determinar su correspondencia con los casos aquí estudiados. De este modo, en el caso de Claude Cahun advertimos un claro paralelismo con los presupuestos defendidos por la autora acerca de las trayectorias de los artistas que desarrollan sus obras a principios del siglo XX y que no son clasificados en movimientos concretos al inicio de sus carreras, siendo recuperados con posterioridad bajo la etiqueta de padres precursores. Así, su trayectoria guarda notables similitudes con otras planteadas por la autora, como son los casos de Marcel Duchamp o Louise Bourgeois, ya que, al igual que ellos, su consagración se produce de manera póstuma y al tiempo que las corrientes que los recuperan. Tanto es así que, aunque Cahun sí ha sido estudiada como parte del movimiento surrealista, su reconocimiento no se vincula a los objetos y producción literaria que realiza como parte del grupo, sino de la representación fotográfica de la identidad múltiple y su relación con la teoría queer y de género que, a finales del siglo XX, la alza como madre precursora.

Sin embargo, advertimos que su proceso de recuperación encuentra su punto de partida en la reivindicación de la trayectoria de mujeres surrealistas llevado a cabo por el movimiento feminista desde la década de 1970, lo que subraya la idea de Peist en cuanto a la importancia que tiene el primer momento de reconocimiento –pares, primer mercado y crítica– en la trayectoria de estos artistas. Con todo, su recuperación como artista surrealista no se produce de forma paralela a la de las otras artistas, sino que las particularidades de su obra hacen que no sea reivindicada hasta la década de 1990. Además, como se ha señalado, cuando es incluida en los estudios sobre esta vanguardia, observamos que aparece como una suerte de figura satelital que participa del movimiento desde los márgenes del mismo, y cuyos intereses y representaciones trascienden sus presupuestos, algo que la literatura crítica sobre la autora condena con dureza. No obstante, en este estudio proponemos que, en el caso concreto de la autora, este recorrido desigual resulta una pieza clave para su posterior éxito ya que, como advierte Peist en el caso de Bourgeois, el hecho de no haber sido enmarcada en una corriente concreta favorece su posterior recuperación y consideración como madre precursora.

De este modo, para Cahun, la representación de la identidad de género como constante mascarada es, al tiempo, una de las causas que dan lugar a la confusión de la crítica feminista a la hora de considerarla parte del movimiento surrealista, retrasando su reconocimiento, así como la característica principal por la que la artista es reseñada y

considerada referente en la actualidad. Tanto es así que el reconocimiento actual de la artista depende, en gran parte, de la representación que hace la identidad como multiplicidad y mascarada, en estrecha vinculación con los presupuestos de la teoría queer y de género desarrollada a finales del siglo XX, con la que ha sido ampliamente relacionada.

Por su parte, la trayectoria de Sherman también resulta representativa de la teoría de Peist, en su caso en relación a las diferencias de los procesos de consagración de los artistas que desarrollan sus carreras en la primera mitad del siglo XX con respecto a la segunda. Una de las principales características de los artistas de finales de siglo es la reducción de los tiempos de consagración como resultado de la consolidación del sistema de organización interna del éxito que, durante las vanguardias, se encontraba en plena construcción, y en el que las grandes instituciones de arte moderno juegan un papel fundamental. De este modo, Sherman se consagra en vida y con gran rapidez debido a las relaciones que establece a partir del contacto con figuras como Robert Longo, Helene Winer o Douglas Crimp que, en un proceso de consagraciones cruzadas a lo largo de los primeros años de su trayectoria, le proporcionan la visibilidad necesaria para alcanzar la consolidación institucional y, con ella, la consagración.

Asimismo, la obra de Sherman eclosiona en un momento en el que se produce una reivindicación de la fotografía conceptual como disciplina artística legítima, con la que ella misma se identifica y de la que participan otras mujeres artistas como Sherrie Levine o Sarah Charlesworth. Así, la eclosión de una serie de mujeres en el panorama artístico a partir de la segunda mitad del siglo XX va de la mano de diferentes corrientes feministas que denuncian su invisibilización a lo largo de la historia del arte al tiempo que reivindican su papel como creadoras. De este modo, muchas de ellas se sirven, de su propio cuerpo para poner de manifiesto el papel de la mujer en la historia cultural occidental, siendo relacionadas con el movimiento feminista. Sin embargo, si bien Sherman utiliza su propia imagen y juega con conceptos como la representación femenina en los medios de masas, la artista siempre ha rechazado su vinculación a cualquier interpretación teórica o corriente de pensamiento, inclinándose a una pretendida ambigüedad que, como se verá con posterioridad, consideramos que juega un papel central en la construcción de su imagen o mito como artista.

En cuanto a Goffman, es preciso tener en cuenta que no comparte con las autoras los procesos e indicadores de reconocimiento propios del ámbito artístico, por lo que, para el

análisis de su caso se ha atendido a datos como el prestigio de las instituciones en las que trabaja, los cargos que ocupa en las mismas, las monografías que se le dedican o los premios y cátedras que se le ofrecen. Por ello, de cara a establecer una comparativa equitativa y un análisis sobre las etapas de reconocimiento en el análisis de una trayectoria intelectual, habría sido preciso incluir en esta comparación la figura de otro académico en el que se reflejaran los mismos indicadores de reconocimiento.

Con todo, hemos podido observar ciertos paralelismos con respecto a la trayectoria de Sherman ya que, como ella, también se consagra en un tiempo relativamente breve y de forma paralela a la corriente en la que suele ser enmarcado. Como se ha señalado, el volumen global de capital del autor le permite poder acceder a puestos representativos en la universidad de forma relativamente rápida a pesar de que ámbito de la sociología que trabaja ocupa, en ese momento, un lugar secundario en el contexto de la disciplina. Sin embargo, como relata el autor, la repercusión que alcanza la etiqueta de interaccionismo simbólico propicia su inclusión en la configuración del nuevo departamento de sociología de la Universidad de California. De este modo, cuando esta adquiere una presencia y repercusión institucional, la trayectoria de Goffman, que ya se encontraba trabajando en dicha universidad, se consolida como referente. Prueba de ello es la cátedra que ese mismo centro le ofrece poco después, así como la que le otorga la Universidad de Pensilvania posteriormente, el hecho de que se le dediquen múltiples monografías en vida o que se le nombre presidente de la American Sociological Association.

No obstante, y al igual que hace Sherman, Goffman rechaza en diversas ocasiones su vinculación con el interaccionismo simbólico u otras corrientes, resaltando que la única voluntad de su obra es dotar de legitimidad al estudio de la interacción. Además, la singularidad del autor y la reivindicación de su obra más allá del interaccionismo simbólico se aprecia en la mayor parte de los estudios académicos de su trayectoria, que, si bien tienden a enmarcarlo en esta corriente, siempre recalcan la imposibilidad de clasificarlo en ningún movimiento por completo en pos de la exaltación de las particularidades metodológicas y aportaciones de su obra en el contexto de la renovación de la sociología.

Por otra parte, advertimos que en la literatura crítica al respecto de las trayectorias de los autores suele presentarse la noción de máscara estudiada por los mismos como una suerte de nexo entre sus vidas y sus obras, diluyéndose la línea que separa la una de la otra y favoreciendo a la construcción de una imagen mitificada de los mismos. En el caso de

Cahun, la confusión entre la mascarada presente en su obra y la performatividad de su identidad en vida bebe de características presentes en su propia producción, como el carácter performático y teatral de sus fotografías, la defensa de la máscara y la multiplicidad en su obra escrita o su particular manera de presentarse en los diferentes círculos sociales en los que se desenvuelve. Asimismo, se debe tener en cuenta que el hecho de que sus fotografías no hayan sido expuestas como tal en vida, así como las pruebas sobre la creación colaborativa de las mismas, genera un debate sobre si éstas se conciben para formar parte del ámbito público o si pertenecen a la vida privada de las autoras. De este modo, consideramos que, si bien la configuración de su personaje deriva tanto de la relación de su obra con la mascarada como de la manera que tiene Schwob de performarse en vida, el personaje que representa la figura de Claude Cahun no es tanto resultado de una estrategia de reconocimiento consciente por parte de la artista, como de la imagen que la literatura crítica construye en torno a su persona a partir de las características de su producción y recorrido vital. Así, se configura un mito de la artista que hace hincapié en ideas como la precocidad de su obra, desarrollada desde muy joven, la noción de heroína romántica que lleva una vida alejada del canon y dedicada a la creación artística y a la lucha política, o el hecho de que se adelante a su tiempo en la representación que hace del género, lo que la convierte en referente y madre precursora.

Un caso muy diferente es el que representa Sherman, que consideramos que participa de manera consciente en su reconocimiento, tanto en la producción de su obra, enfocándola a los intereses del mercado y la crítica, como en la construcción de su imagen como artista. Así, observamos que la autora, consciente del impacto variable que tienen los diferentes tipos de temáticas abordadas en la recepción de su obra, solo se permite explorar vías de representación alejadas de la demanda del mercado –lo grotesco, la deformación– cuando ya cuenta con una posición sólida como figura de referencia en el mundo del arte. Asimismo, no deja de abordar temáticas más amables y alusiones reconocibles relacionadas con su propia imagen, consciente de que cosechan un mayor éxito y asegurándose así mantener su posición.

De este modo, si bien, al igual que en Cahun, en Sherman la mascarada está presente tanto en su vida como en su obra, en su caso sí se puede establecer una diferenciación más clara en cuanto a su representación en un ámbito y otro. Por una parte, en su vida cotidiana la artista hace uso del disfraz en un sentido estricto, afectando solo a su apariencia y presentando estereotipos y personajes reconocibles que, salvo excepciones, no interpreta



más allá de su imagen. Por otra, en sus fotografías se transforma en cada uno de los personajes a partir del maquillaje, la ropa, la gestualidad o el entorno que construye en torno a ellos.

No obstante, consideramos que la ambigüedad mantenida en torno a su vida privada y a la interpretación de su obra parte de una voluntad consciente de jugar con la noción de máscara presente en su producción, impulsando así su reconocimiento. Así, en cuanto a sus fotografías, la artista rechaza cualquier interpretación teórica, prescindiendo incluso de los títulos, con el objetivo de intentar que toda la información aportada sea visual. Sin embargo, dado que trabaja con nociones como la identidad femenina, el estereotipo o la máscara, consideramos que, paradójicamente, esto potencia su presencia en críticas y escritos académicos, abriendo un abanico de posibilidades en cuanto a las corrientes con las que su obra puede ser relacionada. De este modo, Sherman consigue alzarse como representante de los presupuestos del posmodernismo, el feminismo o el posestructuralismo, sin haber propuesto abiertamente la relación con ninguna de estas corrientes y, de hecho, habiéndola rechazado en múltiples ocasiones.

Por otra parte, la autora siempre se ha mostrado recelosa a la hora de hablar sobre su vida privada, de conceder entrevistas o incluso de aparecer en eventos públicos. No obstante, diversas declaraciones de la artista, así como apariciones públicas en las que encarna un estereotipo de sí misma, demuestran que es consciente del interés de la crítica por descubrir a la persona tras la máscara. Así, consideramos que el hecho de que centre su investigación en la identidad utilizando su imagen como medio y se esfuerce por ocultar la suya propia, parodiándola en ocasiones, potencia la curiosidad de los medios y propicia la especulación de la crítica y la construcción del mito en torno a su persona. Por ello, proponemos que la construcción del personaje llevada a cabo por la crítica parte de una estrategia consciente de la propia Sherman, relacionada con la imagen de artista tímida y misteriosa que se esfuerza por ocultar una realidad que se esconde tras la máscara de su obra. De este modo, en los estudios sobre la autora se repiten características como la vocación, la singularidad o la genialidad precoz que le permiten convertirse en figura clave del panorama artístico contemporáneo sin haber tenido relación con el arte hasta su entrada en la universidad. Así, la imagen de Sherman parte del propio sentido goffmaniano de la noción de máscara como construcción inestable y supeditada a las demandas del interlocutor o, en este caso, de su recepción crítica.

Finalmente, en gran parte de la literatura crítica dedicada a Goffman se repite la idea de la mascarada como nexo entre el recorrido vital del autor y su producción intelectual, en cuanto se tiende a indagar en las experiencias que le han podido llevar a plantear sus ideas en torno a este concepto. De este modo, muchas son las investigaciones que han querido establecer paralelismos entre sus experiencias vitales y sus intereses intelectuales. Así, la imagen que se construye en torno al sociólogo traslada los presupuestos acerca de la configuración de la identidad que él mismo define en su obra. De hecho, igual que Sherman, el autor apenas concede entrevistas ni habla de sí mismo a lo largo de su vida, lo que, de igual modo, potencia la curiosidad de la crítica y las relaciones establecidas entre su vida y su obra.

En este sentido, la definición que Yves Winkin hace sobre el sociólogo resulta representativa sobre el mito que se crea en torno a su imagen como autor: “Goffman, adolescente rebelde y marginal, judío, hijo de inmigrantes y provinciano; Goffman, presto a partir de la conquista del mundo occidental.”<sup>185</sup> Así, en muchos de los relatos sobre su trayectoria se repiten ciertas características que configuran una imagen mitificada del autor en relación a, por una parte, su singularidad, vocación y precocidad como genio excéntrico desde la infancia y, por otra, el papel que su condición de judío en un entorno hostil podría haber tenido a la hora de configurar una obra que se basa en el hecho de evitar la disrupción a fin de alcanzar el consenso y ascenso social.

De este modo, la construcción de la imagen como máscara resulta evidente en los casos de Cahun y Sherman debido a las características de la propia práctica artística y fotográfica, que parte de la noción de la imagen visual, así como por las particularidades de sus obras, que utilizan su propio cuerpo como medio para las mismas. No obstante, en este estudio proponemos que la figura de Goffman, en cuanto creador, es sometida al mismo proceso, de manera que la literatura crítica que se genera sobre su obra también participa de la construcción del mito y se esfuerza por indagar acerca de la persona que se esconde tras la máscara de su obra.

Así, el estudio de las trayectorias de Claude Cahun, Cindy Sherman y Erving Goffman nos han permitido acercarnos no solo a cada uno de procesos que culminan en su consideración como referentes del estudio de la máscara como identidad, sino también en el propio uso que los autores hacen de esta noción a la hora de participar, de manera más

---

<sup>185</sup> WINKIN, Yves, *Los momentos y sus hombres...*, Op. Cit., pp. 15-17.

o menos consciente, de la construcción de la imagen o mito que se configura en torno a cada uno de ellos, ya que, como afirma Claude-Lévi Strauss, “al igual que un mito, una máscara niega tanto como afirma.”<sup>186</sup>

---

<sup>186</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude, *La vía de las máscaras*, México: Siglo XXI, 1981 (1975), p 144.

## Bibliografía

- ALTUNA, Belén, “El individuo y sus máscaras” en *Ideas y valores*, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, n° 140, 2009.
- ARTFACTS, “Cindy Sherman” en *ArtFacts*, 2020. Recuperado de: <https://artfacts.net/artist/cindy-sherman/2789> Última consulta: 04/06/2020.
- BAJTÍN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid: Alianza, 1988 (1974).
- BALLESTÍN, Cristina, *Más allá del surrealismo: Claude Cahun. Compromiso, resistencia y política identitaria*, 2015. [Tesis doctoral]
- BOND, Henry, *Life of Cindy: a biography of Cindy Sherman*, 2015. [Versión Kindle]
- BOURDIEU, Pierre, “Le découvreur de l’infiniment petit” en *Le Monde Archives*, 1982. Recuperado de : [https://www.lemonde.fr/archives/article/1982/12/04/le-decouvreur-de-l-infiniment-petit\\_2906217\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1982/12/04/le-decouvreur-de-l-infiniment-petit_2906217_1819218.html) Última consulta: 06/02/2020.
- , “La ilusión biográfica” en *Historia y fuente oral*, 1989 (1986), pp. 27-33.
- , “Algunas propiedades de los campos” en *Sociología y cultura*, México: Grijalbo, 1990, pp. 135-141.
- , *Raisons pratiques: Sur la théorie de l’action*, París : Seuil, 1994.
- , *Poder, derecho y clases sociales*, Bilbao: Desclee, 2001 (2000).
- BURKE, Peter, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid: Alianza, 2014 (1978).
- BURNS, Tom, *Erving Goffman*, London: Routledge, 1997.
- CAHUN, Claude, *Aveux non avendus*, Paris : Mille et une nuits, 2011 (1930).
- CHADWICK, François y LATIMER, Tirza True, “Becoming Modern. Gender and Sexual Identity after World War I” en CHADWICK, François y LATIMER, Tirza True, *The Modern Woman Revisited. Paris Between the Wars*, New Jersey: Rutgers University Press, 2003, pp. 3-19.
- COTTINGHAM, Laura, *Seeing Through the Seventies. Essays on Feminism and Art*, Singapore: G+B Arts International, 2000.
- COTTINGHAM, Laura, *Cherchez Claude Cahun*, Lyon: Carobella, 2002.

- D'ANGELO, Valerio, "La máscara que luego estoy siguiendo. Sobre la relación entre cuerpo y sujeto en la obra de Erving Goffman", en *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, n°5, 2016, pp. 389-398.
- ELLIS, Havelock, *L'Hygiène sociale: Études de psychologie sociale I. La femme dans la société*, Paris: Le Mercure de France, 1929.
- FINE, Gary Alan y MANNING, Philip, "Erving Goffman" en RITZER, Georges (Ed.), *The Blackwell Companion to Major Contemporary Social Theorists*, Hoboken, New Jersey: John Wiley&Sons, 2000, pp. 457-485.
- GALINDO, Jorge, "Erving Goffman y el orden de la interacción" en *Acta Sociológica*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, n° 66, 2015.
- GIL, Jorge, "¿Cuáles son las 10 fotografías más caras de la historia?" en *Gràffica*, 2018. Recuperado de: <https://graffica.info/10-fotografias-mas-caras-de-la-historia/> Última consulta: 04/06/2020.
- GLUCKMAN, Max, *Política, Derecho y Ritual en la Sociedad Tribal*, Madrid: Akal, 1978 (1965).
- GOFFMAN, Erving, *Communication Conduct in an Island Community*, Chicago: Universidad de Chicago, Departamento de Sociología, 1953.
- , *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires: Amorrortu, 1997 (1959).
- , *Internados: ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*, Buenos Aires: Amorrortu, 1970 (1961).
- , *Estigma: la identidad deteriorada*, Buenos Aires: Amorrortu, 2008 (1963).
- , *Interaction Ritual: Essays On Face-To-Face Behavior*, Harmondsworth: Penguin Books, 1972 (1967).
- , *Gender Advertisements*, New York: Harper&Row, 1987 (1979).
- GUTIÉRREZ, Alicia, *Las prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu*, Córdoba: Ferreyra Editor, 2005 (1994).
- HEERS, Jacques, *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona: Península, 1988 (1983).
- HEKMA, Gert, *Past and Present of Radical Sexual Politics*, Amsterdam: Universiteit van Amsterdam-Mosse Foundation, 2004.

- HOWGATE, Sarah, *Gillian Wearing and Claude Cahun. Behind the Mask, Another Mask*, London: National Portrait Gallery, 2017.
- KNAFO, Danielle, "Claude Cahun. The third Sex", en *Studies in Gender and Sexuality*, New York: Taylor&Francis, Vol. 21, nº1, 2001, pp. 29- 61.
- LAPLANCHE, Jean, *The Language of Psychoanalysis*, London: Karnak Books, 1988 (1967).
- LEPERLIER, François, *Claude Cahun. L'écart et la metamorphose*, Paris: Jean Michel Place, 1992.
- , *Claude Cahun. Photographe*, Paris: Jean Michel Place, 1995.
- , *Claude Cahun. Écrits*, Paris : Jean Michel Place, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *La vía de las máscaras*, México : Siglo XXI, 1981 (1975),
- MANCUSO, *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail Bachtin*, Buenos Aires: Paidós, 2005.
- MAUSS, Marcel, "El sujeto, la persona" en *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos, 1979 (1950).
- NOCHLIN, Linda, "Why Have There Been No Great Women Artists?" en B. HESS, Thomas y C.BAKER, Elizabeth (Eds.), *Art and Sexual Politics: Women's Liberation, Women Artists and Art History*, Collier Books, Collier Macmillan, 1973 (1970).
- RESPINI, Eva (com.), *Cindy Sherman*, Madrid: La Fábrica, 2012.
- PAGÈS, Alain, *The Dreyfus Affair: "J'Accuse" and Other Writings*, New Haven: Yale University Press, 1998.
- PANERA CUEVAS, F. Javier, *Mascarada/Masquerade*, Salamanca: Explorafoto y Fundación Salamanca Ciudad de la Cultura, 2006.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario de teatro*, Barcelona: Paidós, 1998 (1980).
- PEIST, Nuria, *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*, Madrid: Abada Editores, 2012.
- , "The Heir and the Cowboy: Social Predisposition, Mediation and Artistic Profession in Marcel Duchamp and Jackson Pollock" en *Cultural Sociology*, vol. 6, nº 2, 2012, pp. 233-250.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Miguel Anxo, "De mujeres y máscaras. Lo grotesco y la cuestión del género en el arte actual" en *SEMATA. Ciencias sociais e Humanidades*, vol. 20, 2008, pp. 425-443.

- RICE, Shelley (Ed.), *Inverted Oddyseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, Cambridge: The MIT Press, 1999.
- RIZO, Marta, “De personas, rituales y máscaras. Erving Goffman y sus aportes a la comunicación interpersonal” en *Quórum académico*, México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2011, pp. 78-94.
- SÁNCHEZ-PALENCIA, Ángel, “«Catarsis» en la *Poética* de Aristóteles” en *Anales del seminario de historia de la filosofía*, nº 13, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1996.
- SMITH, Amber, *Upping the Anti in Claude Cahun and Marcel Moore’s Collaborative “self-portraits”*, Buffalo: Faculty of the Graduate School of The State University of New York at Buffalo, 2008.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions and Practices*, Minnesota: University of Minnesota, 1991.
- THÉBAUD, Françoise, “La nacionalización de las mujeres. La Primera Guerra Mundial. Movilización de hombres. Movilización de mujeres” en DUBY, Georges y PERROT, Michelle (comp.), *Historia de las mujeres. El siglo XX*, Madrid: Taurus, 2000 (1990),
- TIMES HIGHER EDUCATION, “The most cited authors of books in the humanities” en *Times Higher Education*, 2009. Recuperado de: <https://www.timeshighereducation.com/news/most-cited-authors-of-books-in-the-humanities-2007/405956.article?storyCode=405956&sectioncode=26> Última consulta: 03/03/2020.
- TOMKINS, Calvin, “Cindy Sherman” en TOMKINS, Calvin, *Lives of the Artists. Portraits of ten artists whose work and lifestyles embody the future of contemporary art*, New York, Holt Paperbacks, 2010.
- VAN DER BERG, Nanda, “Claude Cahun. La révolution individuelle d’une surréaliste méconnue” en ROSSUM GUYOM, Françoise, *Avant Garde. Femme Française Women*, vol. 4, Amsterdam : Rodopi Editions, 1990, pp. 71-91.
- WINKIN, Yves (Ed.), *Los momentos y sus hombres*, Barcelona: Paidós, 1991 (1988).